BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 1 - GENNAIO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 1 - GENNAIO 1949

1949

Con questo fascicolo Bianco e Nero *entra nel suo decimo anno di vita. Dopo una lunga pausa, dovuta alla guerra, la rivista ha ripreso regolarmente, dal marzo dello scorso anno, le sue pubblicazioni, e ha ritrovato immediatamente il contatto con gli antichi lettori e collaboratori ai quali se ne sono aggiunti moltissimi di nuovi.*

Questo primo successo ha permesso all'Editore di migliorarla col nuovo anno, aumentando le pagine da 80 a 100, raddoppiandone le illustrazioni e perfezionando la veste tipografica.

L'aumentato numero delle pagine permetterà di dare maggiore spazio anche alla trattazione dei problemi scientifici e tecnici legati al cinema e ai quali si dedicano anche in Italia scienziati ed esperti di indiscusso valore.

Un'altra novità della rivista è costituita da un sunto in lingua inglese e francese degli articoli pubblicati. La diffusione all'estero di Bianco e Nero *ci ha indotti a renderne piú agevole agli stranieri la consultazione.*

I nostri lettori vorranno apprezzare questo sforzo, che tende a dare al paese una rivista di studi filmologici sempre piú degna del livello raggiunto anche in questo importante campo della vita artistica.

Bianco e Nero *nacque, appunto, per creare una passerella tra il mondo del cinema e quello della cultura, facendo sentire agli uomini di pensiero, agli artisti, agli scrittori, agli storici, l'importanza del film nei suoi varî aspetti, morali, sociali, artistici, tecnici, e, perché no?, anche economici. Nello stesso tempo la rivista si proponeva di sottolineare il valore del contributo che al cinema potevano dare gli uomini di cultura. Che lo scopo sia stato raggiunto in pieno ancora non si può dire, ma che molti passi in avanti siano stati fatti, proprio ad opera di questa rivista, gli onesti non possono negarlo. Tra i due mondi esiste ormai un ponte e gli scambi si fanno sempre piú frequenti, anche se resistenze e diffidenze, dovute piú che altro a pregiudizi, permangono da una parte e dall'altra. Ci sono ancora alcune zone del cinema impermeabili alle idee che uomini di pensiero e di scienza vanno esponendo intorno al film nel campo dell'estetica, della psicologia, della sociologia, e strati della cultura accademica sordi all'importanza di questo nuovo linguaggio. Basterebbe scorrere la voce « cinema » del nuovo volume di appendice dell'Enciclopedia Italiana per rendersene conto. Sono, però, aspetti negativi che si vanno via via superando. Già in molte Università esistono dei centri di studi cinematografici che si organizzano sempre piú seriamente. È di oggi l'inizio di un corso tenuto all'Università di Roma presso la Facoltà di Magistero sui problemi*

storici, estetici, psicologici e sociali del cinema, al quale dànno il loro contributo eminenti uomini della cultura universitaria. Del resto, l'indice della scorsa annata di questa rivista basterebbe di per sé a dimostrare il livello degli studi cinematografici in Italia e l'interesse che essi vanno suscitando, sempre piú vivo, tra gli uomini di cultura. Non è senza significato che proprio nell'ultimo numero sia apparso uno scritto di Benedetto Croce.

Che in questo settore l'Italia sia all'avanguardia è constatabile anche dal fatto che una rivista come questa, non certo di agevole lettura, abbia trovato un pubblico che le permette non solo di vivere, ma di migliorare, e una nutrita schiera di collaboratori specializzati che fanno onore agli studi cinematografici.

Tutto ciò mentre in altri paesi riviste di nobili tradizioni sono costrette a sospendere le pubblicazioni. Vogliamo qui ricordare la Revue du Cinéma, *a cui inviamo un caldo e fraterno saluto, e un augurio che possa presto riprendere con noi quell'opera di diffusione della cultura cinematografica alla quale essa ha dato un cosí notevole contributo. E vogliamo anche ricordare la* Penguin Film Review *di Londra, non meno meritevole del nostro saluto e del nostro augurio.*

Bianco e Nero, *che si onora già della collaborazione di eminenti studiosi stranieri, mette le sue pagine a disposizione dei collaboratori di queste riviste, consapevole dell'importanza che hanno in questo settore gli scambi intellettuali fra i varî paesi, essendo il cinema uno dei mezzi piú potenti per avvicinare tra loro i differenti popoli.*

Molti sono ancora i problemi da risolvere: il piú importante e il piú urgente, quello delle Cineteche. E' indispensabile che gli studiosi di ogni nazione possano avere conoscenza diretta di quelle opere fondamentali che segnano il progressivo cammino dall'arte del film.

Bisogna confessare coraggiosamente che sotto questo aspetto l'Italia è molto indietro. Quello che si è fatto sinora lo si deve agli sforzi notevoli di privati, necessariamente limitati per varie e ovvie ragioni. L'interesse che l'on. Andreotti, Sottosegretario alla Presidenza, ha dimostrato per tutte le iniziative culturali nel campo del cinema, interesse che si è concretato in appoggi morali e materiali, ci fa sperare che anche questo difficile problema di un Cineteca di Stato verrà risolto. Comunque Bianco e Nero *seguiterà a svolgere il programma che si è proposto fin dall'inizio, e che è quello di far sentire sempre di piú la necessità di dare mezzi adeguati alla cultura cinematografica.*

Luigi Chiarini

Funzione estetica della musica nel film

Stravinsky, in un'intervista concessa a Ingolf Dahl, dichiarò: « ...non esistono problemi musicali nella creazione cinematografica. E la musica per il cinema ha una sola funzione: quella di permettere al compositore di guadagnarsi la vita ».

Honegger invece, già ai primi anni del film sonoro, prevedeva la possibilità di raggiungere « un'unità armoniosa e quindi una vera opera d'arte con la musica, le immagini e i dialoghi ». Né egli si limitava a queste affermazioni ma trattava diffusamente l'argomento in un accurato studio apparso in Francia, in Isvizzera e altrove, dal titolo « *Du cinéma sonore à la musique réelle* » (1931). Posizioni ideologiche — come si vede — nettamente opposte.

La diversità delle opinioni in questo settore dell'estetica cinematografica non si ferma alle osservazioni di questi due musicisti. Nella vita pratica, infatti, accanto a musicisti illustri che hanno prestato la loro musa alla nuova arte, ce ne sono altri che decisamente si sono rifiutati di farlo, credendo di avvilire la dignità della propria professione, oppure se — per circostanze particolari — vi si lasciarono indurre, hanno considerato come produzione dilettantistica o... di emergenza il proprio lavoro. Indubbiamente, argomenti militano per l'una e per l'altra tesi.

Nel presente studio, siamo ben lungi dal presumere di esaurire cosí delicato argomento o anche solo di approfondirne con soddisfazione gli aspetti. Tuttavia le osservazioni che verremo facendo potranno servire a illustrare qualche faccia del problema, o almeno a dare materia per una sana discussione.

Ci chiediamo: 1) La musica è elemento essenziale dell'arte cinematografica? 2) Entro quali limiti si esplica la funzione estetica della musica nell'arte cinematografica?

Come si vede, parliamo e intendiamo parlare di « arte cinematografica ». Non ci interessa infatti il cinema fatto con intenti puramente commerciali o didattici o propagandistici ecc. Anche tali cinema talvolta possono oltrepassare le soglie dell'arte, ma per lo piú non si curano di farlo. Quindi o non interessano, o in tanto interessano in quanto sono artistici, in quanto cioè rispondono alle esigenze dell'estetica.

La musica è elemento essenziale dell'arte cinematografica? Parlando di elementi essenziali si deve distinguere tra arte intesa nella sua essenza generica e le singole arti. Gli elementi essenziali dell'*arte universale* sono la materia, la forma e il calore dell'ispirazione, il quale fa sí che questa materia e questa forma — vicendevolmente compenetrate — rechino

la vibrazione umana, cioè spirituale, che ha mosso l'artista a creare. Il calore dell'ispirazione — che considerato nell'artista è elemento estrinseco ed efficiente — nell'opera d'arte obbiettivamente considerata non è in realtà un terzo elemento, bensí è quella disposizione particolare che la materia e la forma assumono nella vicendevole compenetrazione e in virtú della quale esse trascendono il campo della tecnica e del virtuosismo per entrare in quello strettamente artistico.

La materia è ciò per cui le varie arti si differenziano tra loro. Cosí, se la materia è il suono, l'arte che la possiede sarà la musica; se la materia è plastica, l'arte sarà la scultura, ecc. La forma è ciò che organizza la materia secondo determinati principi compositivi. Dalla forma nasce lo stile, il genere (simbolicistico, realistico ecc.).

Nelle *singole arti,* si incontra pure necessariamente una materia e una forma o — meglio — un complesso di elementi materiali e uno di elementi formali. Come nell'arte universale, cosí nelle singole arti la materia è il principio della differenziazione delle varie specie di quell'arte: p. e. se la materia è disegno e colore, si ha la pittura propriamente detta, se solo colore si ha pittura di tendenza decorativa, se solo disegno arte del disegno. Cosí pure: il suono è la materia della musica; il suono inteso nella purità dei suoi rapporti vibratori dà origine alla musica pura; inteso come mezzo espressivo di un contenuto sentimentale dà origine alla musica a soggetto ecc.

Per ciò che riguarda il cinema, valgono le stesse osservazioni. Esso è un'arte che contiene di fatto piú specie: il muto, il sonoro, il colorato, lo stereoscopico, e qualcuno aggiunge l'olfattivo. Queste specie sono già entrate — o nulla vieta che in seguito possano entrare — nella storia dell'arte cinematografica. La differenziazione delle specie cinematografiche dipende appunto dagli elementi materiali che vengono usati. Ma in tutte queste varie specie vi sono degli elementi comuni, mancando anche uno solo dei quali non si avrebbe piú cinema. E questi sono gli *elementi essenziali* del cinema. Quali siano nel dettaglio questi elementi essenziali, spetta al filosofo del cinema di dire: a colui cioè che delle cose cinematografiche cerca la definizione esatta, essenziale, indipendentemente dallo stile o dall'influsso della scuola.

E' in base a questa definizione — e *solo* in base a essa — che si può costruire un'estetica cinematografica e che, di riflesso, possiamo rispondere alle domande che ci siamo poste. La definizione del cinema deve essere tale che soddisfi egualmente il cinema muto e quello sonoro, quello in bianco e nero e quello a colori, quello stereoscopico e quello (per ipotesi) olfattivo; che si attagli a ogni stile e a ogni linguaggio cinematografico; e che insieme serva a distinguere il cinema da ogni altra forma d'arte (1).

(1) Per questo non può essere accettata come definizione del cinema quella di Pudovkin usata da qualcuno: « Sintesi di ogni elemento vocale, visivo, filosofico » (*Film e Fonofilm,* Le Ediz. d'Italia, Roma, 1935), poiché almeno nel film muto questa sintesi non esiste; non quella del Pabst che pare rifiutare l'elemento sonoro: « Malgrado l'avvento del parlato, io resto convinto che il testo per il cinema vale ben poco. Ciò che conta è l'immagine visiva »; (*Le Rôle du Cinéma,* Parigi, 1937). Poco chiara ci pare quella del Balázs: « Composizione di impressioni susseguentisi

Tenendo ben presenti queste considerazioni, si potrebbe definire il cinema: *l'arte che crea il bello estetico attraverso un movimento di immagini visive, accompagnate o meno da immagini uditive, olfattive e* — chi ne sa nulla? — *tattili e ottenute con mezzi tecnici riproduttivi.*

Questa definizione del cinema ne stabilisce gli elementi materiali (*immagini visive in movimento ottenute con mezzi tecnici*) e gli elementi formali (*movimento che crea il bello*) (1).

In altre parole, essa stabilisce quando un film è artistico (*se crea il bello estetico*); in che si differenzia dalle altre parti (*movimento di immagini visive ottenute con mezzi tecnici*: la pittura non è *movimento* se non in senso metaforico, il teatro non è movimento di *immagini*, la musica non è movimento di immagini *visive*, la danza e la coreografia non sono movimento di immagini né — soprattutto — ottenuto con mezzi tecnici); finalmente essa soddisfa ogni esigenza dei vari stili e generi di film. Il « movimento » cui s'accenna infatti può contenere o meno lo sviluppo di un tema psicologico o storico o sociale ecc. Essenziale è che si tratti di tale movimento che crei il bello, cioè che sia capace di suscitare l'emozione estetica. Vi sono inclusi perciò i film realistici, surrealistici, simbolistici, a cartoni animati, storici, musicali ecc.

Questa definizione, inoltre, vale anche per quegli eventuali tipi di film in cui alle immagini visive e uditive si aggiungessero immagini — piú propriamente: sensazioni — olfattive e tattili (caldo, freddo) e per un eventuale dispositivo tecnico di riproduzione che potesse fare a meno dello schermo. Tuttavia non stabilisce esattamente se il cinema si differenzi o meno da una televisione artistica (e ciò per il fatto che la definizione non specifica la tecnica della riproduzione).

Dopo queste premesse, sulle quali era pur necessario fermarsi per dare un significato alla nostra risposta, possiamo trarre spontaneamente la soluzione al nostro problema: la musica *non è elemento essenziale* dell'arte cinematografica. Se cosí non fosse, *Madre* di Pudovkin, *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein, *Intolerance* di Griffith e molti altri film muti o senza musica non sarebbero — come invece sono — opere autentiche di arte cinematografica.

Tuttavia la musica può entrare nel film come elemento collaboratore. Vediamo come (2).

Limiti della funzione estetica della musica nel film. Se la musica non è elemento estetico *essenziale* del cinema, tuttavia può *collaborare* all'artisticità di esso. E ci pare che ciò possa avvenire in tre maniere: come

in ordine di tempo », per l'uso del termine *impressioni*. Evidentemente queste illustri personalità del cinema non si ponevano la domanda cosí come noi ce la siamo posta e i loro magistrali saggi estetici provano a sufficienza la solidità delle loro concezioni).

(1) In questo articolo di proposito non parliamo specificatamente dei vari elementi materiali e formali (sceneggiatura, inquadratura, ritmo, ecc.), pure essenziali, ma che non ci interessano direttamente.

(2) Con lieve variante di senso, in *Ragionamenti sulla scenografia* di Bandini e Viazzi (Ediz. Poligono, 1945, pag. 36) si dice che la musica è « elemento componente » e non è « elemento determinante ».

semplice elemento narrativo, come elemento narrativo espressivo, come elemento di potenziamento psicologico. Il lettore ci perdoni se per la vastità del materiale e per il desiderio di chiarezza saremo piuttosto schematici.

1) *La musica semplice elemento narrativo.* Come semplice elemento narrativo la musica ha la stessa funzione del parlato e dei rumori. Entra cioè quando è richiesta dall'azione: un'orchestra suona, un attore canta, ecc. In questo ruolo perciò la musica segue le norme estetiche comuni al sonoro in genere.

La prima e piú importante norma è la legge del ritmo. L'essenza del cinema — abbiamo visto — è il movimento; e poiché ogni movimento non può avere unità e armonia se non attraverso il ritmo (che collega appunto secondo un'idea unitaria i seguenti successivi del movimento), il ritmo assurge a legge fondamentale.

Nel cinema, si ha un susseguirsi (tempo) di immagini (spazio) e un susseguirsi (tempo) di suoni (spazio, se cosí si può dire per i suoni). Si ha perciò un « ritmo » (combinazione degli spazi nel tempo) per il visivo e un « ritmo » per il sonoro. Due ritmi. Perché ci sia arte, occorre che questi due ritmi si coordino e si unifichino: solo nell'unità l'arte può sussistere. Come avverrà questa unificazione? Ciò non è possibile stabilire con legge unica. Vi sono varî modi infatti di comporre i due ritmi: sincronismo obbiettivo e soggettivo, asincronismo oggettivo e soggettivo.

Il *sincronismo è oggettivo totale* quando sullo schermo e sulla colonna sonora vengono riprodotte le azioni con i loro suoni concomitanti: p. e. si vede un carro che passa, il carrettiere che muove la bocca e si ode il rumore delle ruote sui sassi e il canto del carrettiere. E' *oggettivo parziale o relativo* quando la colonna sonora riproduce il suono di una azione che si suppone fuori campo: p. e. si vede uno che legge in camera e si ode il suono delle campane della torre vicina o il rumore della strada sottostante.

E' *soggettivo* quando il sonoro riproduce un'azione che solo idealmente è simultanea all'azione dello schermo: p. e. si vede uno che legge la lettera di sua madre e si odono le parole della madre che in quel momento è lontana e magari sta facendo tutt'altro che pensare alla lettera che ha scritto; oppure un condannato a morte pensa alle scampagnate fatte in passato: si vede il condannato nella prigione e si odono le allegre canzoni di allora.

L'*asincronismo* è oggettivo quando il sonoro di una azione distante nel tempo e nello spazio da quella che si vede sullo schermo è richiamata per analogia o per contrasto dalla colonna sonora. Può essere *oggettivo diretto* se il racconto dell'episodio è fatto dallo schermo e l'azione di richiamo è rappresentata dal sonoro (il figlio sta per morire davanti alla madre e si ode una musica carnascialesca che sale dalla betola sottostante) oppure può essere *oggettivo indiretto* se il racconto è fatto dalla colonna sonora e l'azione di richiamo dallo schermo (una massa di rivoltosi sta assalendo le prigioni politiche: si odono le grida dei rivoltosi e si vede una valanga di neve o un temporale che abbatte e travolge).

E' *soggettivo,* quando il suono concomitante l'azione che si vede sullo schermo è dissociato dalla colonna sonora e ciò per mettere in evidenza quei particolari che interessano esteticamente o psicologicamente: una

madre che assiste impotente al linciaggio del proprio figlio, anziché udire le grida della folla, ode il mormorío implorante del figlio.

E' noto che Pudovkin propugna strenuamente l'asincronismo (col quale termine peraltro egli intende anche ciò che noi abbiamo chiamato sincronismo soggettivo). Egli lo fa con ottime ragioni; tuttavia sarebbe errato conchiudere che solo l'asincronismo possa creare la necessaria unità estetica.

Si ripete anche nel cinema ciò che avviene nel mondo musicale, quando si tratti di giudicare del modo di muovere nel tempo piú suoni simultanei. Chi si accanisce per il contrappunto e chi per l'armonia; chi cioè bada piú alla simultaneità dei suoni (composizione verticale: armonia) e chi bada piú alla loro successione nel tempo (composizione orizzontale: contrappunto). Ma nessuno potrebbe negare che tanto l'armonia quanto il contrappunto abbiano dato degli autentici capolavori.

Il comporre sincronisticamente o asincronisticamente è questione puramente stilistica. Ogni stile ha il suo modo concreto di comporre i due ritmi in questione. Vorremmo anzi aggiungere che romperebbe l'unità stilistica del film — e quindi ne comprometterebbe la consistenza estetica — quel regista che in uno stesso film usasse indifferentemente i vari tipi di sincronismo e di asincronismo.

2) *La musica elemento narrativo espressivo.* Pudovkin ha enunciato una grande legge che — dopo quella del ritmo (montaggio) — regola l'uso del sonoro nel film: « aumentare col sonoro la capacità espressiva del film » (*Film e fonofilm,* Roma, 1935, pag. 210). Per bene intendere e applicare questa legge, ci pare necessario premettere che altra cosa è l'emozione estetica e altra l'emozione umana o di sentimento o commozione. Parlando in sede estetica, si afferma che l'opera d'arte — come tale — non deve « esprimere », ma « realizzare ». In altre parole, l'opera d'arte non deve dire qualcosa che stia al di là di sé stessa (il che p. e. fa la parola o la fotografia), ma deve solo realizzare nella sua intrinseca armonia, nella sua architettura stilistica, l'idea dell'artista; deve esistere nella sua obiettiva realtà esprimendo solo sé stessa, cioè la sua armonia e la sua architettura.

Ma il cinema — tutto, meno certo cinema — realizza la sua armonia e la sua architettura, mediante l'uso di elementi che per natura loro hanno un valore semantico: le immagini e i suoni. Di qui nasce che il cinema, oltre che la sua bellezza estetica, intrinseca, può creare un'altra bellezza — che chiameremo bellezza espressiva — la quale nasce dal fatto che si costruisca una armonia e una architettura servendosi anche del « contenuto » delle immagini e dei suoni.

Per esempio, in *Boudu sauvé des eaux* di Renoir, durante l'amplesso grottesco della padrona col vagabondo, dal quadretto del trombettiere erompono squilli di fanfara. Sul caminetto, gli amorini ammiccano. Nella strada passa la banda musicale. La sequenza ha un doppio valore: quello del ritmo cinematografico cosí dosato, interessante e incalzante, e quello del contenuto del sonoro messo in rapporto col contenuto dell'immagine. Se al posto degli squilli di fanfara vi fosse stato un patetico ada-

gio per archi, oppure se gli squilli anziché erompere dal trombettiere dipinto, fossero subito apparsi con la fanfara della strada, la sequenza — pure ritmicamente a posto — non avrebbe avuto quel finissimo gusto che ha di fatto. Qui perciò lo sfruttamento del contenuto ha potenziato l'esteticità del ritmo. Si pensi ancora all'efficace contrasto ottenuto in *Quatorze Juillet* di Clair con lo sciogliersi improvviso dell'organino automatico durante l'assalto notturno al caffè.

In questo e in molti altri casi che si potrebbero citare o costruire, è evidente l'incontro di due fonti diverse di bellezza: la prima — sostanziale — è quella estetica del montaggio, la seconda è quella espressiva ottenuta dal montaggio mediante lo sfruttamento opportuno del contenuto delle immagini e dei suoni.

3) *La musica elemento di potenziamento psicologico.* La musica (soprattutto senza parole) che non sia imitativa, qualora non la si consisideri nella sua consistenza « musicale », ha un aspetto di indefinitezza e di suggestione tale che da uno stesso brano ciascuno può cogliere quella suggestione individuale che meglio si confà al suo momentaneo stato di animo. Il cinema può sfruttare questo potenziale suggestivo rendendolo concreto e definito con l'immagine visiva; cosicché la suggestione dell'episodio dello schermo è moltiplicata dall'accompagnamento musicale. Ove si aggiunga il buio ambiente che toglie ogni distrazione, questa suggestione può essere portata all'estremo della intensità.

Fin qui però siamo nel campo della suggestione psicologica. Si pensi tuttavia che l'emozione estetica è un fatto umano e che è tanto piú profonda quanto piú profonda è stata la partecipazione di tutto l'uomo alla « comprensione » dell'opera d'arte. Si concluderà allora che la musica — anche per il suo potere di suggestione — può arricchire il potenziale estetico del film.

Intendiamo qui parlare della musica non piú come elemento narrativo, ma come sfondo sonoro. Ciò può avvenire in due modi: la musica accompagna sviluppandosi con temi sempre nuovi il film, oppure — quale leit-motiv — ne mette in evidenza le varie fasi di sviluppo.

a) l'accompagnamento musicale delle singole scene può essere fatto per sintonia o per asintonia. Se a un gaio gioco di bimbi si accompagna una musica gaia e spensierata, l'accompagnamento è sintonistico; se invece vi si accompagna una musica greve e paurosa, simbolo p. e. del destino che sovrasta quei bimbi, l'accompagnamento è asintonistico.

Alcuni autori accompagnano con musica tutto il film da capo a fondo; altri le sole scene mute; altri le sole scene piú salienti.

Noi pensiamo che l'accompagnamento delle sole scene salienti disturbi piú che non aiuti l'unità estetica del film a meno che non sia fatto con molta proprietà (come ad es. in *Le Diable au corps* di Autant-Lara). L'introdurre una musica ex abrupto, senza nessuna giustificazione, dà spesso l'impressione di ingenuità e di ricerca di effetto. La stessa impressione è facile riscontrare anche negli accompagnamenti alle sole scene mute.

Dove invece ci pare che la musica possa avere una vera importanza estetica è nell'accompagnamento di tutto il film. E' qui che il musicista può esprimere in suoni quello che il regista ha espresso in immagini e

quindi musica e immagine possono fondersi in solida ed efficace unità. In questo genere di accompagnamenti, la formula del silenzio improvviso (a sottolineare p. e. una catastrofe) — formula purtroppo abusata — può assumere un incomparabile valore espressivo, sicché il silenzio non è piú solo interruzione della musica, ma esso stesso efficacissima musica.

b) Un film che sia stato pensato come una costruzione da innalzare, come una tesi da dimostrare, come una sinfonia di immagini, ha alla radice un filo conduttore che riaffiora a quando a quando ricco dei nuovi sviluppi e che porta alla soluzione finale. Questo riapparire del filo conduttore, può essere sottolineato da un motivo musicale che si ripete (1). Tale uso della musica può essere molto interessante e, se ben usato, può contribuire notevolmente a una realizzazione esteticamente concreta e unitaria. Evidentemente, introducendo la musica come elemento di potenziamento psicologico, il regista si assume forti responsabilità. A parte la difficoltà di montare opportunamente pellicola e colonna, egli cammina sulla lama di un rasoio, di cui a destra sta il pericolo di intensificare eccessivamente un dato effetto psicologico, a sinistra quello di disturbare con una musica inefficace, compromettendo nelluno e nell'altro caso l'equilibrio estetico del film.

Abbiamo cosí finito di esporre le nostre osservazioni sulla funzione estetica della musica nel film. Come già detto, piú che di definire abbiamo cercato di esporre un materiale di discussione. Discussione sincera, disinteressata e approfondita che possa portare a conclusioni-base per questo settore dell'estetica cinematografica. Oggi i film muti sono stati relegati in archivio. Non solo, ma è anche difficile trovare un film che si accontenti del solo parlato e dei soli rumori. Eppure, con tanta musica nei film, non è facile trovare della musica che vi stia a posto suo da capo a fondo.

Anche in questo settore — forse — la brutalità commerciale ha inaridito le fonti della vera arte. Formule stilistiche inaridite sono spesso accozzate in confusione caotica. I produttori vogliono pubblico e il pubblico — non educato da buoni film — chiede sensazioni violente, risate spontanee, contemplazioni erotiche: non chiede arte. Chissà fino a quando.

Forse dall'Italia che sta impressionando il mondo col suo cinema povero di mezzi e ricco di passione e di genio, anche per quanto riguarda l'uso della musica potrà partire l'esempio dell'ascesa.

Nazareno Taddei S. J.

(1) Nel citato film di Autant-Lara l'uso dell'accompagnamento a *leit-motiv,* se non è sviluppato interamente, è però evidente e realizzato con molto gusto. In altri film — pure impostati su un motivo musicale — non ci pare che la musica abbia valore di vero e proprio *leit-motiv,* a meno che la memoria in questo momento non ci inganni.

"The Magnificent Orson Welles"

A otto anni dal suo sconcertante esordio nel mondo del cinema, mi sembra che Orson Welles non abbia ancora incontrato, da parte degli studiosi, quel pacato equilibrio di analisi cui egli ha pur diritto. In Francia si è assistito al fiorire di una saggistica prevalentemente ed esclamativamente encomiastica: la tendenza impressionistica di certa giovane critica d'oltr'alpe ha dato piú spesso origine ad esercizi di scadente letteratura che a riflessioni meditatamente obiettive. In Italia rischia di accadere il contrario. Poiché un po' per reazione alle troppe esagerazioni di altri, un po' per l'irregolare modo in cui si è da noi giunti a conoscenza di Welles, si sta profilando una tendenza al rifiuto quasi in blocco di un uomo degno, comunque lo si voglia considerare, di essere discusso con maggiore serenità.

La conoscenza di Welles in Italia fu da prima indiretta. Per lungo tempo egli rimase l'uomo della trasmissione radiofonica sull'invasione dei marziani. Poi lo si conobbe come istrionico attore di un mediocre film quale *Jane Eyre*. Infine, si arrivò, quasi alla chetichella, a contatto con la sua figura di regista, allorché venne presentato *The Magnificent Ambersons*. Solo nella stagione corrente il pubblico delle sale normali, dopo aver visto *The Stranger* e *The Lady from Shangai*, si incontra con *Citizen Kane*, la prima e ancor oggi piú importante opera di Welles, l'opera-chiave, quella in cui egli misurò interamente e forse, almeno in parte, esaurí sé stesso. Appare evidente che non è questo il sistema migliore per conoscere e valutare l'ópera di un artista. Anche gli studiosi, in Italia, hanno visto il *Kane* solo da pochi mesi, con sette anni, cioè, di ritardo. E, se è indiscutibile che un'opera d'arte, come tale, è al di fuori del tempo e gode di una perenne attualità, è altrettanto vero che, per esattamente comprenderla e giudicarla, occorre collocarla nella sua epoca, tra i precedenti cui rinvia e gli influssi che determina (i quali ultimi, nel caso del *Kane*, non sono indifferenti): si pensi anche all'importanza che riveste in Welles la tecnica, elemento soggetto ad un « progresso » cui l'estetica è estranea.

Dicevo che nel *Citizen Kane* c'è, sviluppato o in potenza, tutto Welles e che in questo risiede, al di là del giudizio critico sull'opera, la sua importanza rappresentativa. C'è, cioè, un uomo dagli inquietanti e magari contradittori aspetti: « un enfant prodige » mistificatore e dilettante, un barbaro, dal gusto barocco e invadente, che talora si tramuta in cattivo gusto, dalla evidente capacità assimilatrice, ma, ad un tempo, dalla genialità, che balena a tratti con rabbioso ed indiscriminato estro. L'elemento « precocità » in Welles va tenuto nel debito conto: il suo diligente biografo

Roy Alexander Fowler lo pone giustamente in rilievo con dovizia di esempi, i quali valgono a spiegare ad un tempo l'eccessività del temperamento e la smania di voler tutto vedere e tutto tentare.

Su questa si innestano le altre facce della mutevole personalità di Welles, il suo amore, che è pur sempre infantile, per la mistificazione (vedi l'episodio dei marziani), il suo superiormente dilettantesco passare di esperienza in esperienza. Dalla scena di prosa alla radio, dal giornalismo alla politica, dal circo al cinematografo: Welles è l'uomo che allestí un circo solo per poter dar sfogo alla propria bambinesca ambizione di *épater* — novello piccolo Barnum — con esercizi prestidigitatori ed illusionistici e che, visitando per la prima volta gli *studios* R.K.O., ebbe ad esclamare: « Questo è il piú grosso treno elettrico che un ragazzo abbia mai avuto ». E a me egli disse un'altra cosa rivelatrice: che un artista, per poter lavorare, deve cambiar ambiente ogni due o tre anni. « Dilettante di sensazioni », in un significato assai diverso da quello attribuito dal Croce al d'Annunzio, appare Orson Welles, il quale è come freneticamente dominato dalla foga di dare agli altri qualche cosa, di espandere questa sua cáotica ricchezza interiore: « Non voglio riconoscere — sono parole sue riferite da Fowler — ma ho bisogno di sentire che ho dato agli altri certe cose che li hanno arricchiti. Se non fosse cosí, avrei la sensazione di non aver pagato un debito ». Sono parole che fanno sorridere, nella loro presunzione cosí grossolanamente infantile, ma che chiariscono una mentalità, dalla quale bisogna pur partire per ogni apprezzamento critico. Mentalità, dicevo, di un barbaro — non di un primitivo, con i suoi candori e le sue ingenuità — ma di un barbaro cresciuto anzi tempo, avido di conoscere e di fare, che spalanca gli occhi vogliosi su ogni mezzo suscettibile di attività, come su di un giocattolo da smontare per conoscerne i segreti e farne sprigionare segrete scintille di vita. Un barbaro che ha in sé una forza indisciplinata e forse abnorme, nella sua incontrollata precocità, una forza sempre in cerca di nuova materia di esperienza, di nuove forme e strumenti da assimilare. Poiché questo è uno degli errori commessi nel valutare Welles: l'averlo voluto considerare ad ogni costo come un innovatore e l'aver voluto ridurre ad una sbalorditiva — ma in fondo limitatamente creatrice — abilità tecnica il suo contributo al cinematografo. Che Welles ostenti un palese disprezzo per la tecnica, quando gli si parla, ha naturalmente un'importanza relativa, data anche l'incoerenza che gli è congeniale.

D'altra parte, il piú recente *Macbeth* di cui parleremo oltre e che gli è particolarmente caro, appare, tra le sue opere, quella meno legata ad una tecnica. Il che potrebbe fàr dubitare ch'egli consideri conclusa la fase degli esperimenti, di certi esperimenti, quanto meno. Welles è d'accordo comunque, nel concentrare l'importanza di un film come il *Kane* sulla — questa sí, malgrado il precedente (*Power and Glory* di William K. Howard su scenario di Preston Sturges, 1933) — rivoluzionaria struttura del racconto, piuttosto che sulla famosa profondità dei campi, sull'inclusione dei soffitti nell'inquadratura o su altri « prodigi » del genere. D'altronde, tali innovazioni (se pur non assolute, certo reali, se non altro in rapporto all'ampiezza del loro impiego) esistono, e ne vedremo la fecon-

dità di influssi sulle possibilità narrative. Ma giova appunto mettere in rilievo — è fondamentale — come il vero significato delle « novità » tecniche di Welles, di quelle che contano, risieda nella loro funzionalità agli effetti del racconto, nel loro aprire nuove vie, nuove soluzioni ad esso.

Non si dimentichi che Welles fu il primo a ideare concretamente un film tutto *soggettivo*: la proposta venne poi accolta da Robert Montgomery, con *The Lady in the Lake* (1946), che non esula da un valore di divertente curiosità, e soltanto nella prima parte di *Dark Passage* (1947) di Delmer Daves trovò un'applicazione non solo estesa, ma, almeno in parte, funzionale. Ora, in *Heart of Darkness*, il film da Welles concepito soggettivo, nel 1939, e che era ispirato a Conrad, l'impostazione inconsueta sembra dovesse avere un fondamento, volendo surrogare l'io del narratore nel raccontare la ricerca che il protagonista fa, risalendo un fiume attraverso la giungla, di un uomo cui recare soccorso. D'altra parte, la facoltà assimilatrice di Welles è innegabile: dall'avanguardia francese all'espressionismo tedesco ai russi, i contributi delle varie tendenze al linguaggio del cinema sono stati da lui studiati: giunto a Hollywood digiuno di queste cose, nell'intervallo che intercorse tra il suo arrivo e la lavorazione del *Kane*, dopo la forzata rinunzia ai primi due progetti — quello accennato e il poliziesco *The Smiler with a Knife* — egli si gettò sulle risorse della cineteca del Museum of Modern Art come un ragazzo si getta sui suoi primi romanzi di avventure. Il risultato fu che un maligno come Pierre Laroche giunse a dire, in un'« esecuzione » sommaria di Welles, che l'unico influsso non riscontrabile nell'opera di lui è quello dei nordici, in quanto la cineteca americana è disgraziatamente sprovvista delle loro opere. In realtà, al mondo nessuno inventa niente e se anche Welles, assimilata l'opera altrui, si fosse trovato qualche volta ad aver inventato il cavallo, non credo ci sia troppo da scandalizzarsi. Il concatenarsi storico dell'attività creativa umana è un fatto evidente: e in questi ultimi anni si è potuto constatare come Welles abbia a propria volta fatto scuola.

Quanto al cattivo gusto affiorante in lui, è senza dubbio una logica espressione della sua illustrata e sostanziale « barbarie »: si tratta però di distinguere dove si tratti effettivamente di cattivo gusto e dove di un gusto che può non piacere, ma è indirizzato in un senso univoco e coerente. Il termine « barocco » ha da noi due significati. Uno, storico, che non è, come tale, né positivo né negativo. Ed uno, corrente, soltanto peggiorativo. Ora, tale parola, si addice, nel primo senso, ad un'opera come *The Magnificent Ambersons*, e Welles fa propria una simile definizione, che può addirsi anche al *Kane*. Mentre al termine va dato il secondo senso quando ci si riferisca al finale di *The Stranger*, a gran parte di *The Lady from Shangai* e, sopra tutto, a *Macbeth*. A proposito del quale ultimo film uno dei giovani critici francesi sostenitori di Welles mi proponeva una distinzione tanto sottile da parer capziosa, e pure pericolosamente ricca di suggestione: « Voi dite " cattivo gusto ". Ammettiamolo. Ma non è meglio un *cattivo gusto* che una *mancanza di gusto?* ». Se con questo si vuol distinguere Welles dall'anodina produzione hollywoodiana, nulla da obiettare. Ma non so se si potrebbe conferire alla frase significati troppo impegnativi. Comunque, le prove del cattivo gusto di Welles non c'è bisogno

di cercarle: la storia della sua attività ne è piena, da quel molto giovanile *Julius Caesar* shakespeariano, dove il protagonista era polemicamente raffigurato come un gerarca fascista (un discorso sul Welles teatrale ci porterebbe troppo in là, e d'altronde saremmo privi di una documentazione diretta. Ma anche in questo campo, tra le molte eccessività, è presente una sua impronta egoisticamente creatrice. Come in quello radiofonico, del resto: dove ogni sua iniziativa nasce sotto il segno del pronome Io) alle sue prove cinematografiche quale attore, dove — lui assai notevole direttore di attori — si rivela, sotto la direzione altrui, invadente e gigionesco in misura irritante (*Jane Eyre* e, sopra tutto, *To-morrow Is Forever*).

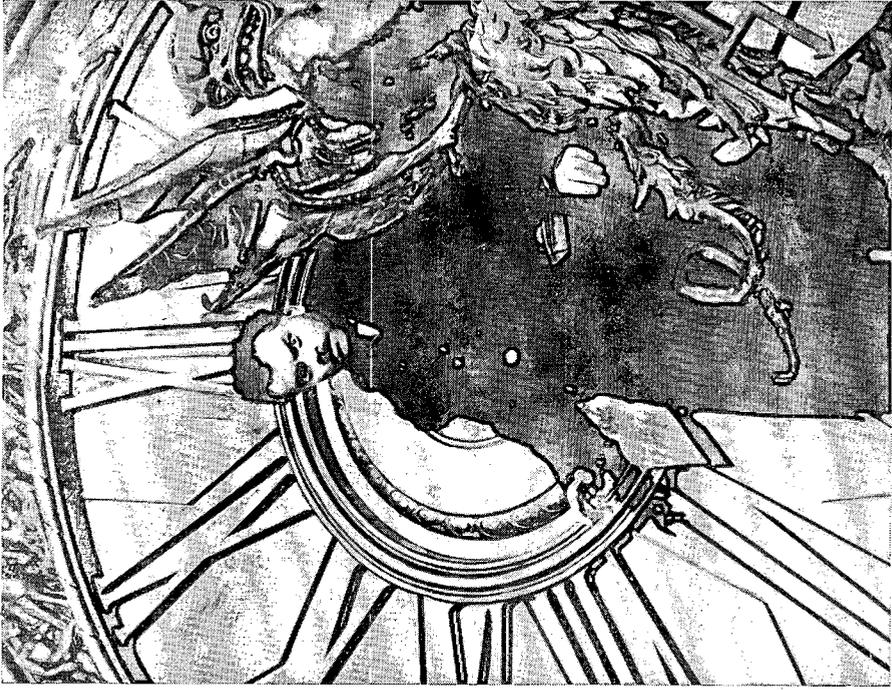
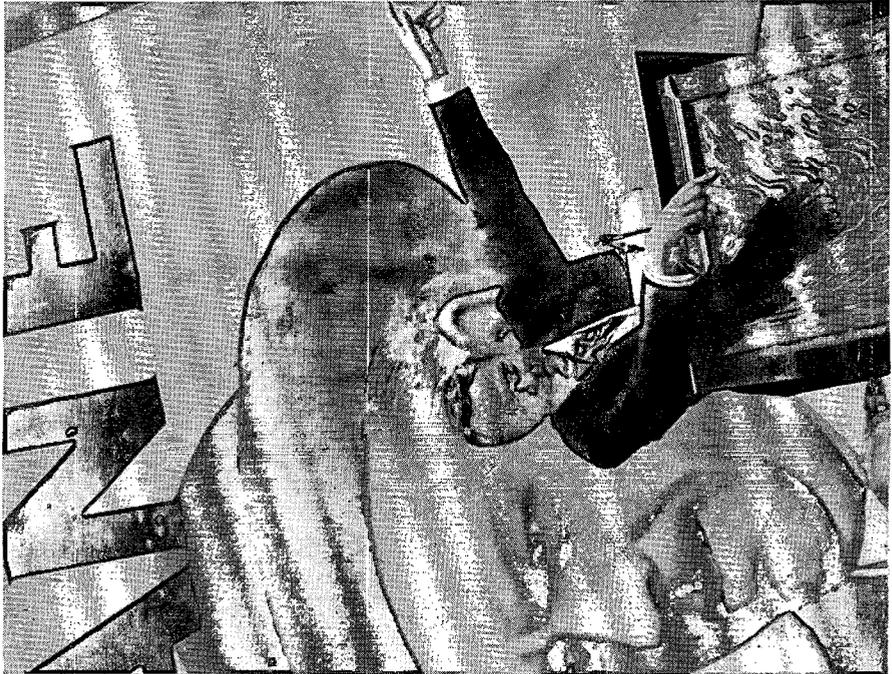
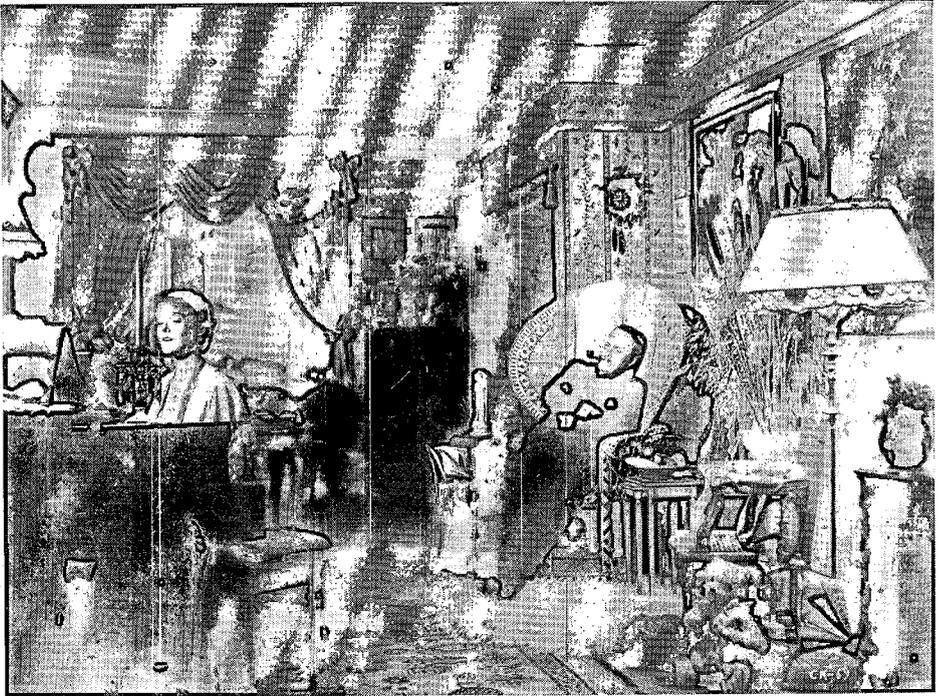
Certo, quando ancora da qualcuno si discute su chi sia l'autore del film e tra la dilagante tendenza al compromesso e all'ibrida collaborazione non creativa, una personalità come quella di Welles appare quasi solitariamente interessante, come quella di un uomo che accentra in sé — unico autore — ogni attività, dallo scenario alla regía, dalla produzione all'interpretazione, Welles si trovò, ai suoi inizi specialmente, a lavorare con libertà davvero inconsueta nel mondo del cinema. Occorre dire che i segni di tale libertà sono ben visibili nella sua opera. La quale — sempre per via di quella tale inquieta ricerca di strade disparate — corre, pur rimanendo fedele a certi denominatori comuni di virtuosismo tecnico e di egocentrismo, in direzioni dissimili, alla ricerca di nuove scoperte. Welles cominciò, nel *Kane,* con l'individuazione di una singola figura umana, perseguita nella sua interezza con singolarità di procedimento; negli *Ambersons* fu la volta di tutt'un ambiente, un clima: una città ed una famiglia in essa; in *The Stranger* l'interesse punta sul racconto per il racconto; in *The Lady from Shangai* è invece, scoperta, una predominante preoccupazione polemica; infine il *Macbeth* si stacca piú decisamente da ogni esperienza anteriore, per ricollegarsi al passato teatrale dell'autore, palesando in lui il proposito di trovare l'equivalente cinematografico di un classico della scena. In questa inquietudine di ricerca e di esperimento, gli estremi di quel tale superiore dilettantismo risultano evidenti; pure, dall'una all'altra opera, si propagano determinate « costanti », che valgono a definire il modo espressivo, lo stile, il gusto, buono o cattivo che sia, di questo prepotente individuo. E si tratta, in sostanza, al di là di quei ritrovati tecnici cui si è fatto cenno, degli elementi costitutivi della figura di Welles, quale siamo andati ricercandola in questo avvio del nostro discorso.

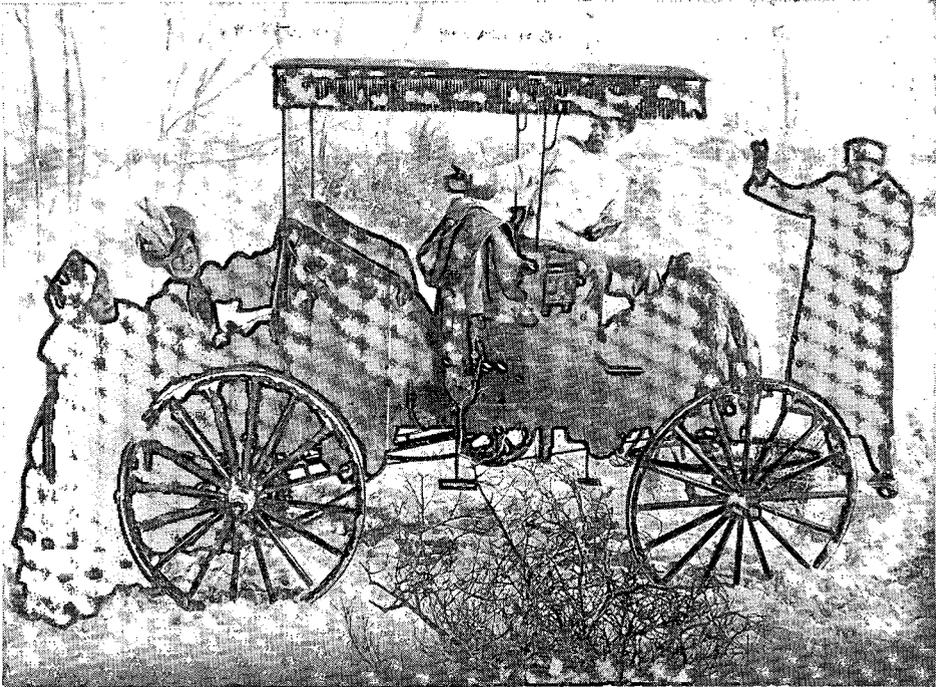
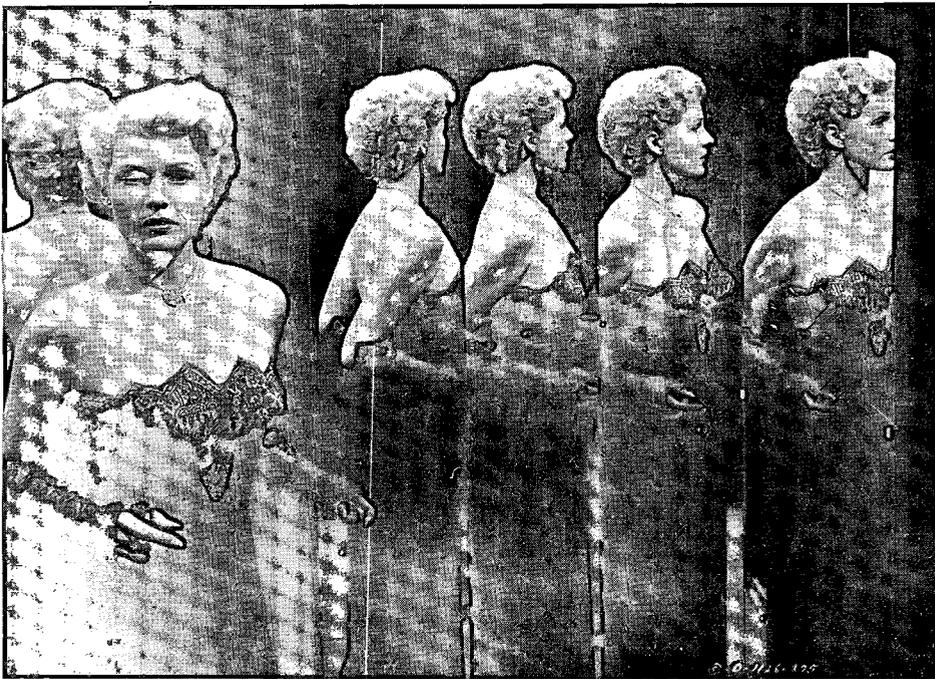
Citizen Kane (1) segna una data importante sotto un riguardo narrativo. Il contributo espressivo dell'uso frequente di inquadrature dal basso, ottenute poggiando la macchina a terra (e rese possibili dall'inclusione dei soffitti nel campo visivo), cosí come quello del *pan-focus* (il quale consente un giuoco piú vasto tra i singoli elementi nell'ambito di un'in-

(1) « Citizen Kane » (1941). *Produzione*: Mercury Films-R.K.O.; *scenario e dialoghi*: Herman J. Mankiewicz *e* Orson Welles; *fotografia*: Gregg Toland; *scenografia*: Van Nest Polglase, Perry Ferguson, Darrel Silvera; *musica*: Bernard Herrmann; *attori*: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins, Erskine Sanford, Everett Sloane, George Coulouris, Paul Stewart, William Alland.

quadratura fissa) sono sempre relativi rispetto all'estrema, sconvolgente libertà del procedimento attraverso cui il personaggio viene ricostruito. Attraverso, cioè, una sintassi fratta, sconvolta cronologicamente. Ma si tratta, è stato detto, di un *puzzle* in cui ogni pezzo finisce per andare al proprio posto. E non è un procedimento gratuito, non in questo Welles sbalordisce per il mero gusto di sbalordire: una tale impostazione strutturale ha una sua intima ragione. Il racconto inizia, praticamente, con la parola « fine »: fine di una vita avvolta dall'ombra dell'enigma. Il primissimo piano di Kane morente ha una sua mostruosa capacità di suggestione. Poi, in un cinemontaggio d'attualità, freddamente obiettivo, vediamo, in un lampo, tutta la vita dell'uomo, attraverso le sue tappe essenziali. Ma che sappiamo di lui, ora, dopo questo scorcio di realtà, magistralmente ricostruito e sostenuto da un ritmo interno? Che sappiamo della verità su di un uomo che i capitalisti dissero comunista e i comunisti fascista? Nulla, se non che visse, ed ora è morto. E allora bisogna ricominciare da capo, ricominciare a cercare, sulla labile traccia di una parola, *Rosebud,* la verità segreta che sfugge. Chi la persegue, questa verità, la trova a brani, apparentemente sconnessi, disordinati; ed è una verità parziale, esteriore, la verità autentica verrà fuori per caso, alla fine, da un povero oggetto che brucia, estinguendo le insoddisfatte illusioni dell'uomo « grande », che dentro di sé ricercava una piccola felicità perduta. Ora, la forza del *Kane* sta proprio in questa sua struttura, in questa sua obiettività ad ogni costo, la quale lascia allo spettatore la libertà di farsi giudice della vera realtà di un uomo cosí contraddittorio e cosí irraggiungibile. Vi è una verità, in fondo umile, di carattere umano, « il sugo di tutta la storia », ma non un giudizio. Il giudizio vuol rimanere aperto: anche i singoli racconti che costituiscono il film sono, in diverso modo, i componenti di una sintesi cronistica della vita di un uomo, vista con maggior attenzione al suo lato privato, come quel breve giornale d'attualità, all'inizio, ne aveva visto, sopra tutto, il lato pubblico. La spiegazione di un siffatto procedimento risiede nell'avversione di Welles per il prender posizione, cioè per il « fare del melodramma », com'egli dice con un certo distacco, anche se con il massimo rispetto per tale forma espressiva (ma il suo *Macbeth* che cos'è, in sostanza, e sia pur in diverso senso, se non un melodramma?). In realtà da questa obiettività ciò che deve risultare e risulta è la fondamentale contraditorietà della figura di Charles Foster Kane, una figura certo in parte autobiografica, alla cui luce si possono spiegare taluni aspetti del temperamento di Welles. L'unica tesi dell'autore è questa: non so se Kane sia un *grand'uomo,* certo anch'egli, a dispetto di ogni apparenza, è un uomo. Mi sembra che l'impostazione narrativa prescelta valga a rendere l'intento dell'autore piú evidente sotto un riguardo strettamente visivo.

Glauco Viazzi, che ha fornito finora in Italia, su queste stesse pagine, il contributo piú apprezzabile allo studio del *Kane,* lamenta che l'opera rimanga a metà tra lo studio di carattere e il *pamphlet,* che essa non metta « in rapporto dialettico la vita privata del personaggio, la sua vita pubblica, e i legami che questa vita, nel corso dell'attività professionale, aveva con quella degli altri uomini ».

ORSON WELLES — *Citizen Kane*

ORSON WELLES — *Lo straniero*

ORSON WELLES *Citizen Kane*

ORSON WELLES *Citizen Kane*

ORSON WELLES *The Magnificent Ambersons*

ORSON WELLES *La signora di Shanghai*

ORSON WELLES *Macbeth*

ORSON WELLES *Macbeth*

L'osservazione è acuta e, dal punto di vista da cui parte Viazzi, esatta. Ma non infirma il film in sé, avanza semplicemente l'istanza che il film avrebbe dovuto essere un altro, quello che Welles non intendeva fare. Il *Kane* pubblico è dato *per saputo,* attraverso la sintesi cinegiornalistica, è un elemento superato, presupposto, si tratta di una figura considerata nel dominio di tutti. Qui comincia il secondo *reportage,* la grande « inchiesta » *privata* che costituisce il film. E Viazzi stesso ammette che questo era appunto il proposito di Welles. La violenza di taluni episodi *negativi* è bilanciata da altri episodi *positivi* e dalla morale stessa del film, programmaticamente agnostica. Non si tratta quindi di *pamphlet;* ma è evidente che ce n'era piú che d'avanzo perché a qualcuno desse fastidio doversi riconoscere in un personaggio di cui si denunciavano, con pari franchezza, il bene e il male. Nel film non c'è un ambiente, ma solo un personaggio. D'accordo. Sull'ambiente Welles punterà nell'opera successiva. Qui egli ha espresso in pieno sé stesso, dando origine alla piú egocentrica opera della storia del cinema, ma dando origine anche ad un personaggio vivo, se pur proiettato su uno sfondo socialmente non approfondito.

Gli scompensi del *Kane* non si negano; il film è lo specchio di una personalità tumultuosa ed eccessiva e non costituisce certo un esempio di classica limpidezza. A volte la tecnica vi si ostenta con un compiacimento palese; pure, il significato psicologico di certo taglio dell'inquadratura, di certa scelta dell'angolazione, la portata drammatica della profondità dei campi, la prodigiosa e violenta immediatezza di certo uso del sonoro sincrono e asincrono (il banchetto, la « prima » all'opera), la sconvolgente forza di certi attacchi di montaggio bastano a additare la singolarità dell'autore del film.

Dicevo che in *The Magnificent Ambersons* (1) l'interesse di Welles si sposta su di un ambiente. Certa provincia americana, certo clima « début de siècle », e in esso il mondo chiuso di questa orgogliosa oligarchia che sia avvia — intransigente — al crollo, di fronte all'ascesa della borghesia industriale, si sono visti con un'autenticità non disgiunta dal lampo vigile dell'ironia. Anche qui sorprende, da parte di Welles, il dominio del fattore *tempo.* Come nel *Kane* il racconto assumeva la sua fisionomia attraverso una prospettiva cronologica sconvolta, cosí qui, in un racconto che segue il normale filo cronologico, il tempo viene tuttavia fatto scorrere con una « idealità » e, insieme, con una, direi, tangibilità assolute. Qui la voce fuori campo del narratore ha davvero una funzione corale; e si pensi appunto a quando essa commenta le trasformazioni subite dalla città, a come il trapasso temporale sia suggestivamente evocato sullo schermo. Anche, anzi sopra tutto, agli *Ambersons* Welles vuol bene, forse come alla creatura che gli toccò veder andare in giro gravemente mutilata. L'edizione che noi ne conosciamo è sensibilmente ridotta rispetto al-

(1) « The Magnificent Ambersons » (1942). *Produzione*: Mercury Films-R.K.O.; *scenario, basato sul romanzo di* Booth Tarkington *e dialoghi di* Orson Welles; *fotografia*: Stanley Cortez; *scenografia*: Marc Lee Kirk; *costumi*: Ed. Stevenson; *musica:* Bernard Herrmann; *attori*: Joseph Cotten, Dolores Costello, Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead, Donald D. Haway, Ray Collins, Erskine Sanford, Richard Bennett.

l'originale; d'accordo che si trattasse di episodi non essenziali per la mera intelligenza del *fatto,* ma, specie in un film « d'ambiente », come questo, ogni elemento in egual misura contribuisce a suscitare un determinato clima.

Il film tuttavia, anche cosí com'è, può essere giudicato opera importante. Pure in esso risalta quell'*obiettivismo* di Welles sopra illustrato. Anzi tutto perché, a dispetto delle simpatie umane dell'autore, la polemica non gli prende la mano. Anche gli Amberson sono uomini. Né questo film è un *pamphlet.* Il giovane Amberson, fu rilevato — la pecora nera — non è *tutto* negativo.

Ma l'obiettivismo di Welles si manifesta anche in altro modo, nel taglio narrativo, cioè. Questo accadeva, del resto, pure nel *Kane.* Se faccio l'osservazione qui è perché negli *Ambersons* un determinato procedimento mi sembra spinto a conseguenze piú discutibili e pericolose. Alludo alla famosa inquadratura fissa. In questo film ve n'è un paio (la scena a tavolta tra zia e nipote, il monologo del nonno), che si prolungano addirittura per minuti, attraverso una irritante verbosità. Ora, se il cinema è essenzialmente un fatto di montaggio, simili insistenze appaiono contradittorie ai canoni del racconto per immagini. Ma un critico francese, André Bazin, ha formulato a questo proposito una teoria ingegnosa e suggestiva. Secondo lui, si tratterebbe di una *rivoluzione* del montaggio: poiché all'alternarsi dei campi e dei controcampi si sostituirebbe, in certi casi, una inquadratura fissa, la quale sfrutti la profondità del campo. Allora, entro di essa, sarà possibile giuocare su piú elementi, tutti egualmente *a fuoco,* anche se presentati su piani diversi, e magari in successione temporale. L'attenzione non si concentrerà, di volta in volta, sull'elemento voluto, che viene presentato isolato, in un piano ravvicinato. Ma potrà egualmente bene fissarsi su uno o sull'altro degli elementi che compongono l'inquadratura, magari non su quello che in quel preciso momento offrirà, nel giuoco mutevole delle azioni e delle espressioni, il massimo di interesse. Allo spettatore verrebbe quindi offerta una narrazione con un massimo di imparzialità, di obiettività: a lui starebbe la facoltà di scelta, finora riservata in anticipo al regista.

E' evidente che non è il caso di parlare di rivoluzione del montaggio, quanto proprio in questo consiste l'elemento differenziante del cinema in quanto arte di movimento, e non figurativa o scenica: non è possibile, quindi, un film con un minimo di lunghissime inquadrature fisse. Ma in taluni casi, e ciò accade forse piuttosto nel *Kane* che negli *Ambersons,* profondità di campo e inquadratura fissa valgono a suggerire quella *ambivalenza della realtà* cui accenna Bazin. In tale senso l'osservazione del critico è altrettanto importante che la soluzione del regista. Ora, se siamo d'accordo sulla maggior libertà che il procedimento consente allo spettatore, il quale si trova cosí di fronte ad una realtà nel suo farsi e non completamente *preformata* e *preordinata,* è anche vero che arte è scelta e che l'arte delle immagini è legata ad un *ritmo* visivo. Cosí, l'eccesso episodico, nell'uso di inquadrature fisse (quale si verifica negli *Ambersons*), pur essendo chiaramente voluto da Welles, è il segno di un suo sconfinare, per amore di *obiettività,* entro la sfera di un'altra forma d'arte, eminentemen-

te obiettiva, in quanto i personaggi vi sono lasciati vivere di una realtà già « fisicamente » autonoma: il teatro, da cui Welles stesso proviene e cui riconduce anche certo abbondevole uso, in simili casi, del dialogo.

D'altro canto, negli *Ambersons* stessi Welles alterna momenti di una estrema e fertilissima libertà della « camera », come in quel suo divagare durante la sequenza del ballo, che vale a far cogliere, sparsamente, allo spettatore ogni elemento utile per una introduzione ai personaggi e ai loro conflitti.

Non si può, è evidente, parlare delle opere immediatamente successive di Welles, in quanto a noi ignote. D'altro canto, *Journey into Fear* (1), storia di spionaggio balcanico, reca la firma di Norman Foster e, malgrado Welles, sconfessata l'edizione preparata a sua insaputa, ne abbia rielaborato il montaggio, rimane assai alterato rispetto alla sua concezione originaria; e *It's All True* (2) è rimasto incompleto, malgrado la mole del materiale girato, e non ha mai avuto un montaggio. Dei tre episodi, indipendenti tra loro, il primo e parte del terzo erano a colori. E sarebbe stato certo interessante vedere a contatto con tale mezzo espressivo un temperamento esplosivo quale quello di Welles.

The Stranger (3) è l'unica opera che Welles non riconosca come autenticamente propria, per quanto da lui realizzata. Egli la considera un tributo alle esigenze dei produttori. E tale è, in effetti. Pure, mi pare essa abbia una sua importanza, che dai piú si è trascurato di mettere in rilievo. Essa costituisce, cioè, l'indice di un nuovo interesse di Welles verso il racconto *puro*, nel senso di un racconto privo di particolari impegni e volto solo a taluni fini, appunto, narrativi. In tal senso lo stile del regista mirava qui ad una stringatezza incisiva, aliena dalle sovrabbondanze a lui consuete e rilevante per una attenta scelta di materiale plastico (la pipa rotta del poliziotto), per una mordente precisione di attacchi, per una immediata lucidità di linguaggio. Era scomparsa ogni traccia del barocchismo di Welles, del suo turgore narrativo e stilistico (questo poteva d'altronde essere anche un segno di piú della sua scarsa partecipazione all'opera). Soltanto nel finale si incontrava invece un deteriore barocchismo figurativo, nelle sovrastrutture simbolizzanti dell'orologio, da cui il protagonista finisce per rimaner trafitto.

(1) « Journey into Fear » (1942). *Produzione*: Mercury Films-R.K.O.; *regia*: Norman Foster; *scenario*: Orson Welles *e* Joseph Cotten, *basato sul romanzo di* Eric Ambler; *fotografia*: Karl Struss; *musica*: Roy Webb; *attori*: Orson Welles, Joseph Cotten, Dolores del Rio, Everett Sloane.

(2) « It's All True » (1942). *Produzione:* Mercury Films-R.K.O.; *il primo episodio, che dà il titolo al film, è sulla storia della samba ed il carnevale di Rio de Janeiro; il secondo,* Jangadieros, *è la vicenda di quattro pescatori brasiliani, il terzo,* My Friend Benito (*scenario di* Robert Flaherty) *è sui combattimenti di tori nel Messico.*

(3) « The Stranger » (1945). *Produzione*: International Pictures; *soggetto di* Victor Trivas; *scenario e dialoghi*: Anthony Veiller; *fotografia*: Russell Metty; *scenografia*: Perry Ferguson; *musica*: Bronislaw Kaper; *attori*: Orson Welles, Loretta Young, Edward G. Robinson, Philip Merivale, Richard Long, Biron Keith, Billy House, Martha Wentworth, Konstantin Shayne.

The Lady from Shangai (1) è un film gratuito. Di fronte al quale vien fatto di concludere che l'unico interesse da cui Welles fu mosso nell'idearlo, in sostanziale libertà, deve esser stato quello polemico. Ma si tratta di una polemica — quella polemica che nelle opere precedenti era stata assorbita dalla volontà obiettiva e che qui si sfrena — infantile, in fondo, e goffa. Affidata alla convenzionalità di alcune figure e situazioni e soprattutto alla verbosità di cattivo gusto di un dialogo infarcito di perle quali quella sui pescicani che finiscono per divorarsi tra loro. Il giovane « radical » Welles ha qui sfogato contro la società borghese e capitalistica un accesso di malumore, che dobbiamo creder sincero, date le non equivoche prove da lui offerte delle sue convinzioni politiche, ma che pur suona falso, per l'arbitrarietà degli inesistenti personaggi e delle incredibili situazioni. Gli elementi interessanti dell'opera sono — a parte la enigmatica consistenza interpretativa che Welles è riuscito a dare a Rita Hayworth, sottraendola alla sua inanimata carnalità — da ricercarsi in talune occasioni compositive (il convegno tra i due amanti sullo sfondo fantasticamente innaturale di quegli strani pesci scivolanti nell'acquario) e soprattutto nel finale. Il quale — preso a sé — ha una sua suggestione, una sua efficacia indiscutibili. L'incubo del protagonista, e poi quel giuoco di specchi, che, moltiplicando le singole figure, conferisce all'incontro conclusivo e alla strage una piú inquietante evidenza (vedi l'ingresso dello sciancato, che assume un rilievo ossessionante), una risonanza che si propaga, costituiscono una pagina di innegabile risalto. Certo, il loro stare un po' a sé fa qui piú che altrove insospettire, nei riguardi della possibile volontà di sbalordire che ha presieduto, forse, all'ideazione di tali saggi di virtuosismo tecnico.

Macbeth (2) non si sa bene come prenderlo. Welles ne è molto fiero e, al tempo stesso, lo definisce « un filmetto », perché costò poco (appartiene, nel linguaggio dei produttori d'oltre oceano, alla cosiddetta « categoria B ») e fu girato in tre settimane. E' certo il documento piú rilevante, in nostro possesso ad oggi, del cattivo gusto dell'uomo. L'atmosfera fumosa, la falsamente idealizzata scenografia (opera — particolare istruttivo — dello stesso Welles), la orripilante fantasia dei costumi e dei copricapo sono altrettanti indici di una ineducata barbarie, che qui, a contatto con un soggetto « in costume », si scatena a pieno. Da un punto di vista generale si pensa ad uno Shakespeare tradotto in chiave di melodramma (melodramma inteso peggiorativamente come regno della convenzione e dell'enfasi), da un punto di vista cinematografico si può riandare con la

(1) « The Lady from Shangai » (1947). *Produzione*: Columbia Pictures; *scenario basato sul romanzo di* Sherwood King *e dialoghi*: Orson Welles; *fotografia*: Charles Lawton jr.; *scenografia*: Wilbur Menefee *e* Herrman Schoenbrun; *musica*: Heinz Roemheld; *canzone*: Roberts *e* Fisher; *attori*: Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsian, Erskine Sanford, Gus Schilling, Carl Frank, Louis Merrill, Evelyn Willis, Harrys Shannon.

(2) « Macbeth » (1947). *Produzione*: Republic; *Scenario, basato sulla tragedia di William Shakespeare*: Orson Welles; *fotografia*: Jack Russel; *scenografia*: Orson Welles; *musica*: Jacques Ibert; *attori*: Orson Welles, Jeannette Nolan, Donald O'Hierlinghie, Peggy Webster, Roddy MacDowall, John Dierkes, Alan Napier, Christopher Welles.

memoria ai *Nibelunghi* di Lang, come ad un, peraltro assai piú degno, precedente, che Welles dichiara tuttavia di ignorare. Certo, l'impressione complessiva è di falsità, di orpello, di un *Macbeth* shakespeariano trasportato su un palcoscenico d'opera e affidato ad un Cecil B. De Mille piú abile, piú intelligente. Welles si fa un vanto di aver reso un omaggio a Shakespeare in assoluta fedeltà alla lettura, facendo perfino parlare gli attori (i quali — sia detto tra parentesi — recitano, Welles a parte, piuttosto male) con accento scozzese. Tutto questo a noi interessa relativamente. Qui si trattava di tentar di dare a Shakespeare un equivalente cinematografico: cosa in cui Olivier è riuscito con un linguaggio autonomo. Welles ha invece, in realtà, reso a Shakespeare un cattivo servizio: la barbarie di Macbeth è una barbarie ben piú autentica e tremenda, nel suo dramma di coscienza, che non quella vista da Welles in modo, potremmo dire, wagneriano, con il suo nibelungico delirio, soverchiato dal prestigio della musica di Jacques Ibert, alla quale le immagini e le parole si accompagnano, dando origine ad un contrappunto di natura, precisamente, melodrammatica.

Su Welles narratore cinematografico *Macbeth* dice poco: non gli aggiunge comunque, nulla. Attesta solo ancora una volta la sua padronanza del mezzo tecnico, ch'egli guida in frequenti movimenti di macchina, attraverso l'illusionistico apparato scenografico da lui preordinato. E' insomma, un'opera affatto sterile e di involuzione, la quale attesta come la pratica e la vocazione teatrali pesino su Welles in misura spesso determinante e comunque in maniera negativa. Essa è l'ultima stazione di una parabola, che potremmo tracciare con linea in costante decrescenza. Rappresenta semplicemente un'esperienza di piú, in una carriera che ne è cosí feconda, oppure un avvio a considerare — consumata la fase in cui il fanciullo prodigio, trovatosi in mano un meraviglioso giocattolo, ne trasse effetti sconcertanti — il cinema come semplice *mezzo?* E' presto per dirlo. Occorre aspettare le nuove prove di Welles, che si annunciano sempre sul filo di quel suo dilettantismo, in direzioni ben dissimili tra loro.

Dall'*Imperatore* (su un soggetto simile a quello dell'*Enrico IV* pirandelliano) a *Otello,* che Welles vede in una Venezia inedita, grigia, piovosa, invernale. E poi egli accenna a *Cyrano de Bergerac,* a *Moby Dick,* a *Re Lear:* ancora Shakespeare, e molte fonti teatrali. Ma non rimane che aspettare e vedere.

Oggi come oggi, la conclusione del discorso, provvisoria s'intende, può esser questa: che Welles, per lo meno con le prime due opere, ha dato al cinema qualche cosa, che non è possibile ignorare. E che se anche il suo ingegno cinematografico dovesse rivelarsi tanto effimero e presto esaurito quanto disordinatamente ricco era apparso in partenza, il suo nome resterà, in qualche modo: perché il suo *io* non si è affidato unicamente alle proprie presunzioni e ai propri esibizionismi, ma anche ad una volontà di parlare attraverso le immagini con un linguaggio che uscisse dall'anonima cifra, di cui lo schermo americano è per nove decimi prigioniero.

Giulio Cesare Castello

APPUNTI PER UNA BIBLIOGRAFIA

Roy Alexander Fowler: « Orson Welles ». London, Pendulum Publ. Lim. 1946.

Pierre Malfille: « Fiche filmographique » per « Citizen Kane » (in « Bulletin de l'I.D.H.E.C. », settembre 1946).

g. v. (Glauco Viazzi): « Citizen Kane » (in « Bianco e Nero », luglio 1948).

André Bazin: « L'apport d'O.W. » (in « Ciné-Club », maggio 1948).

Pierre Laroche: « Petite stèle pour O. W. » (ivi).

— —: « La carrière d'O. W. » (sintesi cronologica) (ivi).

Geordes Sadoul: « L'Enfant prodige de Kenosha » (ivi).

Denis Marion: « O. W., l'acteur » (ivi).

Louis Barnier: « Essai d'une psychanalyse de "Citizen Kane" » (estratto) (ivi).

Jean Mitry: « O. W. et de "jeu en profondeur" ». (ivi).

Jacques Doniol-Valcroze: « Le triomphe d'une bonne intention » (a proposito di « Citizen Kane », in « La Revue du Cinéma », ottobre 1946).

Jacques Manuel: « Essai sur le style d'O. W. » (a proposito di « The Magnificent Ambersons », in « La Revue du Cinéma », dicembre 1946).

Marc Soriano: « Cinq remarques sur O. W. » à propos de « La splendeur des Ambersons » (in « La Revue du Cinéma », febbraio 1947).

Jacques Bourgeois e *Jacques Doniol-Valcroze*: « O. W. enchaîné (a proposito, rispettivamente, di « The Stranger » e di « Journey into Fear », in « La Revue du Cinéma », autunno 1947).

Jacques Doniol-Valcroze: « Rita est morte, à l'aube, seule... » (a proposito di « The Lady from Shangai », in « La Revue du Cinéma », marzo 1948).

Guido Aristarco: « La signora di Shangai » (in « Cinema », 25 ottobre 1948).

Andé Bazin e *Tacchella*: « Les secrets d'O.W. » (intervista, in « L'écran français », 21 settembre 1948).

Giulio Cesare Castello: « A O. W. piacciono Eduardo De Filippo e De Sica » (intervista, in « Il mattino del popolo » di Venezia, 4 settembre 1948).

Orson Welles e *J. Mankiewicz*: Estratto dallo scenario di « Citizen Kane » (in « La Revue du Cinéma », dicembre 1946).

Orson Welles: Estratto dallo scenario di « The Magnificent Ambersons » (in « La Revue du Cinéma », dicembre 1946).

Germaine Dulac e Hans Richter

Le teorie di Ricciotto Canudo (1) vengono presto travisate, particolarmente in Francia, dagli stessi uomini che da lui sono convertiti al cinema. « Le barisien » (2) parlava di un'arte intesa come la « rappresentazione totale dell'anima e del corpo », di una « visione essenziale della vita »: in altre parole « aveva considerato il cinema in sé, come manifestazione di una attività spirituale: si era sforzato di estrarne il significato in quanto opera integrale, lo aveva preso in esame non nelle sue sequenze e nemmeno nelle sue singole opere, ma nelle sue prevedibili manifestazioni future. I continuatori di Canudo, invece, non hanno interesse per il cinema come nuova forma di espressione, bensí per talune e determinate forme di espressione del cinema. Non lo considerano in blocco, ma frugano in esso per ritrovare i punti nei quali il *loro* spirito si può inserire nel cinema » (3). Lo stesso Jean Epstein, che in *Le Cinématographe vu de l'Etna* (4) aveva precisato con entusiasmo il ruolo di Canudo, parlando delle antologie del « Salon d'Automne », propone di « fare con spirito piú programmatico la classificazione dei mezzi filmici, prendendo dai diversi film sequenze o inquadrature rappresentanti non lo stile in generale, ma una qualità di stile, una certa fotogenia ». Questa ricerca, che poteva condurre ad una vera e piú metodica analisi, sposta invece gli interessi su quei « divertimenti fotografici » che Canudo condannava come forme deteriori di un « dramma visivo fatto con le immagini e dipinto con pennelli di luce ». « Si crea cosí », avverte Jacopo Comin, « un interesse frammentario per talune sequenze di certi film, per taluni momenti considerati particolarmente cinematografici, interesse che conduce fino a ritenere possibile la sequenza avulsa dall'insieme, negando in tal modo inconsciamente alla cinematografia quel carattere di assoluta unità che è una precipua ragione d'essere » (5). E il cinema d'avanguardia, che ha origini italiane (6), perde gli orizzonti proposti da Canudo: il « visualismo », il quale

(1) Cfr. *L'Usine aux Images,* Etienne Chiron, Paris, 1927.

(2) Cosí Papini chiamò con disprezzo Ricciotto Canudo in *Lacerba.* Per una valutazione piú serena dello scrittore vedi *Notes sur Canudo* di Lo Duca e *La Littérature cinématographique en Italie* di Mario Verdone in *Revue du cinéma,* n. 13; e *Forme pure del fonofilm* di Mario Verdone in *La critica cinematografica* di Parma, n. 7.

(3) Jacopo Comin: *Appunti sul cinema d'avanguardia,* in *Bianco e Nero,* gennaio 1937: anno I, n. 1.

(4) Ecrivains Réunis, Paris, s. d.

(5) Jacopo Comin, saggio citato.

(6) Jacopo Comin, saggio citato.

già con Delluc cade negli stessi errori che condanna, viene portato alle estreme conseguenze da una donna: Germaine Dulac.

La Dulac, nata ad Amiens, arriva al cinema dal giornalismo femminile e, come lei confessa, appartiene idealmente, se non effettivamente, ad una scuola che Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Hans Richter e Man Ray avevano già reso illustre. I suoi princìpi estetici partono da un punto di vista fondatissimo: l'assoluta autonomia del cinema inteso come arte; e di quest'arte denuncia e condanna i surrogati, i quali derivano da una errata concezione del « movimento » inteso come « facile e comodo mezzo per moltiplicare gli episodi e le scene di un'opera teatrale, per variare le situazioni drammatiche o romanzesche con cambiamenti di sfondi e l'alternarsi di quadri artificiali con altri ripresi dal vero. In *Les Esthétiques. Les Entraves. La Cinégraphie intégrale (L'Art Cinématographique,* vol. II. Librairie Félix Alcan, Paris, 1927) la Dulac afferma che il primo ostacolo del cinema consiste nella preoccupazione di raccontare una storia, l'idea di una azione drammatica ritenuta indispensabile e basata sugli attori « una totale ignoranza dell'arte del movimento peculiare al film »: il confondere cioè l'idea « azione » con l'idea « situazione », disperdendo la prima in un susseguirsi di fatti arbitrari. Da qui la necessità di ritornare al « visivo », e quindi al « visualismo » il quale, nella teoria della stessa Dulac, poggia su cinque punti essenziali:

1) l'espressione di un movimento dipende dal suo ritmo;

2) il ritmo in sé stesso e lo sviluppo di un movimento costituiscono due elementi sensibili e sentimentali, che sono alla base della drammaturgia cinematografica;

3) l'opera cinematografica deve respingere ogni estetica estranea e ricercare la propria;

4) l'azione cinematografica deve essere « Vita »;

5) l'azione cinematografica non deve limitarsi alla persona umana, ma estendersi al di là di essa, nel dominio della natura e del sogno (*Le Cinéma d'Avant-garde,* in *Le Cinéma dès origines à nos jours.* Aux Editions du Cygne, Paris, 1932).

Questi cinque punti, anche se « non disdegnano né la sensibilità né il dramma, tentando di raggiungerli attraverso elementi puramente visivi », in verità cercano « l'emozione al di là dei quadri umani, in tutto ciò che esiste di visibile nella natura, nell'invisibile, nell'imponderabile, nel movimento astratto ». In questo modo la Dulac, sotto diverse forme « ironiche e sensibili », vuole rivelare « l'espressione del movimento e del ritmo liberi da ogni situazione romanzesca al fine di permettere all'idea alla critica e all'azione drammatica di esplodere suggestivamente ». Ad ogni modo il cinema, per lei, non è arte narrativa. « Lo studio delle diverse estetiche che tendono, evolvendosi, verso l'unica sorgente del movimento espressivo promotore di emozioni, suggeriscono logicamente un cinema puro, capace di esistere al di fuori della tutela delle altre arti, da un soggetto o interpretazione di attori. Linee che si sviluppano seguendo un ritmo subordinato ad una sensazione o ad un'idea astratta, possono commuovere affidandosi esclusivamente alla loro forza ». Da qui deriva la « Cinema-

tografia integrale » auspicata dalla Dulac: « piú forme in movimento che una sensibilità artistica riunisce con ritmi diversi in una stessa immagine per poi orchestrarle con altre ». E' la fusione, in altre parole, di una « cinematografia di forme » (linee che lottano e si uniscono, che si aprono e si chiudono) e di una « cinematografia di luci » (lotte di bianchi e di neri che vogliono dominare): cinema (senza trama) « musique des yeux », in quanto ha « une attache commune » con la musica: sinfonia visiva.

Questa sarebbe, per la Dulac, la vera forma della nuova arte, precedentemente sostenuta in un numero, doppio e speciale, de *Les Cahiers du Mois* (*L'essence du Cinéma: l'idée visuelle,* Paris, 1925): « la musica accompagna drammi e poemi; ma c'è la musica pura, la sinfonia. Anche il cinema deve avere la sua scuola sinfonica. I film realisti e narrativi possono adoperare i mezzi cinematografici: ma il cinema cosí inteso è un genere, non è il cinema vero ». Nel denunciare ostacoli errori e pregiudizi, Germaine Dulac cade come abbiamo visto in altri pregiudizi ed errori. Del resto in successivi e meno ortodossi saggi, insistendo a ragione sulla essenza visiva del cinema, ammette che anche il film a soggetto può essere opera d'arte. In *Visibilité du Cinéma* (*Le Rouge et le Noir,* fascicolo speciale dedicato al cinema, Paris, 1928), cerca di riunire la scuola del movimento puro con la scuola narrativa attraverso i legami dei loro fattori in comune: la sincerità e la conoscenza del visivo: e l'una e l'altra presupposti per una vera creazione. Se in parte è discutibile l'affermazione che la vicenda è nulla, la « superficie », è del tutto valido il principio secondo il quale il cinema comincia a vivere col suo valore significante quando si verifichi il rapporto inverso sul quale poggia comunemente il film: cioè quando l'immagine non è sottoposta all'intreccio, quando l'opera non si basa sul racconto in sé, ma sulla potenza dei suoi mezzi espressivi, a disposizione dell'artista. Pertanto « ogni vero film non si può raccontare », come non si può raccontare ogni altra opera: sia scultura che pittura e, aggiungiamo, letteratura o teatro. « Film narrativo o film astratto, il problema è il medesimo: toccare la sensibilità con la visibilità e dare il predominio all'immagine ».

I limiti del cinema d'avanguardia e quindi della sua attività, vengono posti dalla stessa Dulac in un saggio già citato, che risale al 1932: *Le Cinéma d'Avant-garde.* Ne riportiamo la conclusione: « L'avanguardia è stata la ricerca e la manifestazione astratta del pensiero puro e della tecnica pura, applicati in seguito a film piú chiari e umani; essa ha gettato le basi della drammaturgia dello schermo e nello stesso tempo ha studiato e propagato tutte le possibilità d'espressione racchiuse nell'obiettivo cinematografico. La sua influenza è innegabile: ha affinato il gusto del pubblico, la sensibilità degli spettatori, indagato nel pensiero cinematografico, lo ha ampliato in tutta la sua vasta portata. L'avanguardia, che è necessaria all'arte e all'industria, è un fermento di vita, contiene in germe le concezioni delle generazioni future: è progresso ». Ma piú significative, a fissare la revisione dei princípi esposti dalla Dulac, mi sembrano queste parole, contenute nello stesso saggio: « fra il cinema industria e il cinema-avanguardia, vi è un cinema, semplicemente, senza qualificativi: il solo che veramente conti, poiché rappresenta il risultato e la realizzazione

completa ». Per dare un esempio di questo cinema « senza qualificativi e senza classificazioni », la teorica francese cita *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, Sternberg, 1929) e *Dreigroschenoper* (*L'opera di quattro soldi*, Pabst, 1931): il pregio dei quali « sta esclusivamente nella drammaturgia e nelle immagini ». Ormai libera da ogni preoccupazione troppo ortodossa, crede dunque in una nuova drammaturgia: quella sonora e parlata dello schermo come intera « perfetta comunione fra l'occhio e l'orecchio », dove la parola non ha piú un'azione letteraria, ma viene incorporata nell'immagine: nell'« idea visiva », sorgendo libera da questa.

Rendere il cinema visivo e sincero è la prima grande riforma che Germaine Dulac tenta non soltanto con i suoi saggi, ma anche sul piano pratico. Oltre a *La Fête espagnole* (1919), che dirige in collaborazione e su scenario di Delluc, realizza parecchi film, i primi dei quali risalgono al 1915. Da un testo di Gorki trae *Le Diable dans la ville* (1924), da uno scenario surrealista di Antonin Artaud *La Coquille et le Clergyman* (1926), da un poema di Baudelaire *L'Invitation au Voyage* (1927), da alcune composizioni musicali, in particolare da Chopin e Debussy, *Arabesques*, *Thème et Variations*, *Disque* 431 (realizzati dal 1928-29). Gli storici francesi citano *La Fête espagnole* e *La Souriante Madame Beudet* (1922) come le sue opere piú importanti. Tutti sono concordi nell'attribuire alla Dulac una importanza piú di teorizzatrice che di regista: importanza che deriva, come abbiamo visto, non tanto dai suoi princípi presi in sé stessi, quanto nell'aver sostenuto il cinema come arte autonoma, e in un periodo « ingrato » per uno spettacolo in quei tempi ancora troppo legato al treno dei Lumière. Al documentario, che deve molto all'avanguardia (1), la Dulac si dedica dall'avvento del sonoro sino alla morte, avvenuta nel 1942. E si dedica, precisamente, alla « attualità », cercando di darle una struttura cinematografica, raramente riscontrabile nella produzione corrente: pezzi di « reportages » fissati sul nastro di celluloide e arbitrariamente montato. Fonda cosí, e dirige, la « France-Actualité Gaumont », poggiandosi sui cinque « voti » seguenti:

1) studiare i mezzi di liberare le attualità, nella loro diffusione, dalle formule consuete di sfruttamento ciematografico per dare loro la elasticità che meritano. Il fatto che ci si limiti oggi ai vecchi metodi di diffusione, non impedisce che l'avvenire possa segnare in questo campo il maggiore progresso. La rapidità dei servizi di informazione cinegrafica riavvicinerà sempre piú il pubblico alla attualità;

2) per essere bene informato, un giornale di attualità deve ricevere le notizie di tutto il mondo e quindi essere libero da tutti i gravami doganali al fine di poter superare liberamente qualunque frontiera. Oggi i gravami doganali pesano in modo tale sui giornali filmati, che spesso si esita a ripetere una richiesta di inviti. Una attualità non è un documento di commercio, ma di scambio. Il suo breve metraggio non la rende utiliz-

(1) Paul Rotha scrive: « Il divertente e spesso prezioso lavoro fatto in Francia dagli avanguardisti all'epoca del muto non ha un equivalente nel cinema sonoro. Questo movimento è stato sostituito in qualche mdo dal movimento per il film documentario » (Prefazione a *Movie Parade*, The Studio, London-New York, 1936).

zabile se non sia incorporata in un giornale, e si rifugge per conseguenza dal sistema delle leggi economiche che regolano la vita del film;

3) occorre fare in modo che un giornale di attualità sia perfetto ed obiettivo per quanto riguarda il suo spirito internazionale. Bisogna variarne le rubriche per farne fonte di educazione e di notizie atte a suscitare l'interesse di tutte le classi e di tutte le nazioni;

4) bisogna stimolare lo scambio delle attualità tra i vari paesi, attraverso l'opera degli stessi abitanti dei paesi e non di ditte straniere speculatrici e commerciali.

5) occorre fare in modo, presso i vari governi, perché i cineasti di attualità abbiano ovunque le stesse facilitazioni di accesso consentite ai giornalisti e ai fotografi, malgrado il volume ingombrante degli apparecchi e dei gruppi elettrogeni che spesso sono costretti a portare.

« Le attualità » conclude Germaine Dulac, « costituiscono il mezzo maggiore di corrispondenza e di comprensione fra i popoli e le classi, il migliore agente di propaganda, di cultura e di progresso. I fatti che esse presentano, rimangono impressi nelle menti molto piú di una qualunque frase di giornale. Vedere un'attualità significa realmente, per ciascuno di noi, assistere ad un avvenimento e viverlo, significa partecipare alla vita intera del mondo. E' dunque, internazionalmente e socialmente, che bisogna considerare il problema delle attualità che contengono del resto, in loro, il vero spirito del cinema » (1). Anche nel formulare questi voti la Dulac, presa dal suo consueto entusiasmo, si lascia ad alcune considerazioni arbitrarie: il problema è comunque abbastanza chiaramente posto, e non solo sul piano teorico.

Diversa da quella della Dulac è invece l'evoluzione di un altro teorico e regista d'avanguardia: Hans Richter. Abbiamo già accennato gli errori in cui cade il cinema d'avanguardia, posti tra l'altro in rilievo nei numeri speciali di *Le Crapouillot* (1919-1932), ne *L'Idée et l'Ecran* (1925-26) di Fescourt e Bouquet, e in alcuni articoli apparsi nella stessa *Schemas* (1927) fondata e diretta dalla Dulac: riviste e volumetti ricordati nel citato saggio di Jacopo Comin. I giudizi che vi si leggono sono per altro sempre obiettivi; le riserve spesso diventano totali condanne, almeno in parte ingiuste. « Nell'evoluzione del cinema come arte », afferma inoltre Ettore Maria Margadonna, « è difficile dire quale sia stato e sia il contributo dell'avanguardismo che si nega ad una delle fatiche piú necessarie per liberare il cinema dalla tutela dei meno degni: far sí che esso divenga la manifestazione d'arte piú nobilmente popolare del nostro tempo. Questo è il nostro assillo. Non è dunque tempo di esperimentare ma di edificare, anche perché le vere esperienze sono proprio quelle compiute affrontando senza vane spavalderie e senza rinunzie il delicato problema del cinema come arte-industria, termini questi chissà per quanto tempo ancora inseparabili » (2). Ancora piú severo è il giudizio di Léon Mous-

(1) *Il valore educativo e sociale delle attualità,* nella *Rivista Internazionale del Cinema Educatore,* agosto 1934: anno VI, n. 8.
(2) *Cinema ieri ed oggi,* Domus, Milano, 1932.

sinac: « L'avanguardia vive al di fuori dei veri destini del cinema » (1). Abbiamo invece visto, sottolineando in merito alcune affermazioni della Dulac, il contributo che i cosiddetti film « di studio » o di « laboratorio » portano al rinvenimento e al potenziamento dei mezzi espressivi peculiari alla nuova arte. Dall'avanguardia prendono inoltre le mosse registi creatori come Clair, Renoir e Vigo: dai loro primi esperimenti essi appunto edificano e rientrano nei destini del cinema vero. La influenza, larga e benefica dell'avanguardia, è indubbia e evidente: essa sfocia infine in alcune opere fondamentali e nel documentario lirico di un Ivens.

Avverte Jacopo Comin: « Oggi il cinema d'avanguardia non ha piú che un valore storico: le ricerche in questo senso si possono considerare esaurite da anni, e quegli sporadici effetti di uno stato di cose sorpassato che ancora si trovano in taluni film... non hanno che un valore di curiosità » (2). « Curiosità », e tra l'altro non sempre originali, si possono chiamare infatti « l'angelismo » di certe pellicole (*A Guy Named Joe*: *Joe il pilota,* Fleming, 1943-44), alcuni disegni animati di Disney (3) e le sequenze surrealiste alle quali in questi ultimi tempi spesso ricorre certo cinema pseudo psicanalitico: si vedano, ad esempio, il sogno inventato da Salvador Dali per *Spellbound* (Hitchcock, 1945) e analoghe sequenze in *The Lady from Shanghai* (*La signora di Shangai,* Welles, 1946-47) e dello svedese *Musik i morker* (*Musica nel buio,* Ingmar Bergman, 1947). Ma l'avanguardia non è morta, se non la si intende come « curiosità » o « effetti speciali » fini a sé stessi. La si trova in alcuni film, sia pure discutibili, che « non ricominciano dalle esperienze passate ». Cosí se ne *La Nuit Fantastique* (1942) di L'Herbier e ne *La Belle et la Bête* (1946) di un Cocteau chiamato giustamente da D'Amico « dilettante di tutte le esperienze » l'avanguardia è punto di arrivo, in Claude Autant-Lara, ad esempio, diventa punto di partenza: pertanto in *Le Diable au Corps* (1947) le « sfocature » dei suoni, nelle dissolvenze, suggeriscono atmosfere particolari e situazioni interne. E retroguardia non ci sembrá neppure, in un certo senso, *The Lady in the Lake* (*Una donna nel lago,* Montgomery, 1946) composto quasi completamente di quadri soggettivi in movimento. Si tratta, semmai, comme suggerisce *La Revue du Cinéma,* di trovare una nuova parola per sostituire la vecchia: una parola che « designi qualche cosa, una certa impresa, o un certo spirito di impresa » (4). E avanguardia, infine, può chiamarsi la stessa « terza via » del cinema, certi film a colori tra i quali *Dreams That Money Can Buy* (*I sogni che il denaro può comperare,* Hans Richter, 1946).

Hans Richter dà l'avvio, con Viking Eggeling, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger, all'avanguardia del cinema tedesco la quale, a differenza di quella francese, è piú « di laboratorio » in quanto ricerca in par-

(1) *Naissance du Cinéma,* Povolosky, Paris, 1925.
(2) Saggio citato.
(3) *Fantasia* (1940-41), ad esempio. In questo film Walt Disney si rifà agli « Studi » e a *Komposition in Blau* di Oskar Fischinger, nei quali si interpretano figurativamente composizioni musicali con disegni geometrici in bianco e nero e a colori.
(4) Estate 1947: Tomo II, n. 7.

ticolar modo un ritmo musicale di linee, forme e colori in film astratti e surrealisti. Pittore, come altri avanguardisti, Richter si avvicina al cinema col desiderio « di animare le sue composizioni di forme e di ritmi astratti ». « Vedere cose meravigliose » è quanto chiede alla nuova forma di espressione sin da quando, all'età di tredici anni, assiste per la prima volta alla proiezione di un film. « Commosso e attratto dalla psicologia di certi film », egli confessa, « ispirato dai documentari di Flaherty, Vertov, Pare Lorentz e Joris Ivens, rendendomi conto nello stesso tempo che il cinema è il mezzo piú forte per educare e divertire le masse, le mie preferenze sono andate a quelle opere che si ispirano al di fuori del razionale » (1). Richter rinuncia di trarre conseguenze da questa « contraddizione », che comunque cerca di risolvere per « trovare una sintesi tra il significato sociale del cinema e le sue infinite possibilità di introspezione, di ricerche interiori ». E tenta la risoluzione del problema in alcuni scenari che, per varie ragioni, non vengono realizzati: « una serie di storie di Candide e di Munchausen, ed altri di carattere sociale o fantastico ».

Operatore provvedutissimo, Richter segue in un primo tempo le teorie di Dziga Vertov, sostenitrici del montaggio « scientifico » o « arbitrario » (Cine-Occhio), e che fanno capo al « miracolismo » della « camera ». Da questi presupposti ai princípi di Eggeling, che tra i primi « utilizza il cinematografo per esprimere il movimento ritmico delle forme pure », il passo è breve. Richter segue il maestro. *Rhytmen* (1922) riprende cosí, « modificandone la struttura, il tentativo iniziato da Viking Eggeling nel 1917 con *Sinfonia diagonale* (che verrà presentato solo nel 1925) e con *Sinfonia orizzontale* rimasta incompiuta » (2). Pur non raggiungendo la purezza di quei film, *Rhytmen* ha « un montaggio di immagini disperate le quali tuttavia vogliono avere talvolta un significato o per lo meno basarsi su un tema, come *A quoi rêvent les jeunes filles* di Chomette: una forma di cinema divertente ma non funzionale, di tendenza artistica senza dubbio, sperimentale, ma non commerciale: in questo senso utile al cinema come mezzo di espressione provvisto di elementi esclusivi ». Altrettanto si può dire di *Vormittagspuk* (1928), che si basa sul gioco di alcuni cappelli, e dove « espedienti tecnici, come la retromarcia e la mascherina davanti all'obiettivo per la doppia ripresa delle immagini, sono usati per creare effetti ingenui ma sorprendenti ad un tempo » (3).

Richter risolve invece la contraddizione sopra accennata sul piano teorico. Nel libro *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen* (Reckendorf, Berlin, 1929), attenua i princípi esposti in *Filmkritische Aufsaetze* (Richter, Berlin, 1920) e in *Der Spiel-Film. Ansaetze zu einer Dramaturgie des Films* (Richter, Berlin 1920). Rimanendo fermo sui presupposti di un cinema cinematografico, afferma che anche i film a soggetto possano avere valore artistico, ma sottolinea che in questi casi la trama deve ispirarsi a temi semplici e universali, basarsi su un'acutissima osservazione, rappresentare una specie di « reportage » realistico o

(1) Hans Richter: *Voir du merveilleux* in *La Revue du Cinéma*: numero cit.
(2) Jacopo Comin, saggio citato.
(3) Francesco Pasinetti: *Storia del cinema dalle origini a oggi.* Edizioni di *Bianco e Nero,* Roma, 1939.

una « satira dei tempi »: non nel senso di dare un avvenimento, un quadro piú dettagliato ed esauriente che sia possibile, ma di inventare casi del tutto nuovi e sconosciuti. La poesia di un'opera si basa in ogni caso, egli chiarisce, sull'inventiva e non sul soggetto: « che non conta o non esiste affatto o ha un ruolo del tutto subordinato ». L'invenzione deriva appunto dal ritmo, in quanto « non è qualcosa da poter essere aggiunta, ma è la condizione stessa della poesia filmica: l'elemento su cui poggia la sua forza ». Ottimi film narrativi son cosí, per Richter, *L'incrociatore Potemkin* (Eisenstein, 1925) — « quando non si tenga conto di quella parte di pubblico che si lascia influenzare nel giudizio da preconcetti politici » — e, in particolar modo, i primi film di Chaplin, dove il successo non deriva dalla trama, ma dall'impiego umano ed espressivo dei mezzi cinematografici. Limitare la trama ad un valore del tutto subordinato ci sembra principio che possa essere condiviso; e qui trama va intesa soprattutto come intreccio. Altrettanto valida è l'affermazione, confermata dalla pratica, che i migliori soggetti e le migliori sceneggiature si debbono ai registi e non ai romanzieri o ai commediografi; Richter comunque afferma che scrivere lo scenario non dovrebbe essere compito del regista, il quale « sostiene il peso maggiore e la piú grande responsabilità »: è ormai pacifico che, ammessa la necessità di una sceneggiatura piú o meno « di ferro », a questa partecipi l'autore del film. I casi del regista-artista (Chaplin, ad esempio), che scrive da sé soggetti, sceneggiature ed anche la musica, non sono dovuti al solo fatto della mancanza di « collaboratori adatti ed efficienti »: le cause sono di altra natura.

Un caso quasi analogo a quello di Chaplin, e nello stesso tempo l'ideale collaborazione sostenuta da Richter, si possono ricercare in *Dreams That Money Can Buy*. Il film, se ricorre per cinque dei suoi episodi a « collaboratori adatti ed efficienti » (tanto adatti che sono scritti da uomini pressoché della stessa tendenza: Fernand Léger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray e Calder), il sesto è dello stesso Richter, che dell'opera è inoltre produttore, regista, scenografo e montatore. Come abbiamo accennato, nella ricerca del « meraviglioso » Richter non fa della retroguardia, in quanto la sua recente opera esperimenta, e spesso con ottimi risultati, le possibilità del colore: nell'uso che egli fa del nuovo mezzo tecnico in funzione espressiva ed emotiva consiste appunto il valore del film il quale indica, dopo gli « studi » di Fischinger, nuove strade e possibilità al cinema policromo. Un'avanguardia del genere contribuisce inoltre a combattere il conformismo il quale, specialmente nel cinema, uccide la visione personale e la libera espressione degli artisti. « La produzione corrente », scrive in proposito Richter, « poggia obbligatoriamente sui gusti e i capricci del grande pubblico. Un artista isolato che segua ispirazioni personali tende per natura a liberarsi da questa tirannia seguendo una sua visione e idee proprie; una tale indipendenza gli offre la possibilità di rispondere ai desideri di un altro pubblico, impaziente di vedere ciò che ancora non conosce ». Richter è persuaso dell'esistenza di questo pubblico: « gli artisti non rinnovano a vuoto ». « La rivoluzione intellettuale fatta da uomini come Freud Picasso Einstein e parole come energia atomica esistenzialismo socialismo, corrispondono », egli sottolinea, « ad al-

trettanti cambiamenti e nella nostra immaginazione e nel domani della psicologia e della filosofia. Meglio di ogni altra cosa tutto questo dà un idea delle innumerevoli esperienze che rimangono ancora da tentare. Non so esattamente ciò che accade in Europa (1), ma ho l'impressione che negli Stati Uniti a poco a poco una grande curiosità si manifesti di fronte a tali sforzi, e che una seria ricerca di libertà espressiva sarà accolta favorevolmente ».

Questo « credo » in un certo senso si riallaccia idealmente alla prefazione di *Film-Segner von Heute, Film von Morgen:* « Voi, i nemici di oggi, dovrete essere domani gli amici del cinema. Voi siete le speranze del cinema. Voi tutti dovete imparare a disprezzare il film brutto ancor piú di quanto non abbiate fatto fino ad ora: dovete imparare ad amare il film come arte ». Intanto Richter continua nelle sue ricerche pratiche e teoriche, e dirige a New York, al City College, l'« Istituto tecnico del film » (2).

Guido Aristarco

(1) *Voir du merveilleux,* tradotto dall'americano, è stato scritto da Richter durante la guerra a New York, dove con altri era emigrato.
(2) Cfr. *Revue du Cinéma,* numero citato.

John Ford

A John Ford è stato assegnato nel 1948 il Nastro d'Argento per il miglior film straniero presentato in Italia durante la stagione: *My Darling Clementine* (*Sfida infernale*). Si tratta, come molti sanno, di un western. Riprende un motivo facile ad incontrarsi in altri film della categoria, e il titolo di un film minore di un regista poco noto: Frank MacDonald (*Oh, My Darling Clementine!*).

Il film è, tra l'altro, quindi, la dimostrazione della non eccessiva importanza del soggetto allorché il regista si chiami Ford e possa cavare un'opera d'arte da un materia suscettibile di infinite suggestioni.

John Ford è fra i registi del cinema americano uno dei piú attivi e versatili; e fra costoro, colui che riesce ad assommare un maggior numero di opere degne di essere prese in considerazione da un punto di vista estetico. Tra i suoi oltre cento film parecchi si ricordano per le loro qualità.

Nato in America, a Cape Elizabeth nel Maine (1° febbraio 1895) egli è uno degli interpreti piú autorizzati della vita e del paesaggio americani, e nello stesso tempo della storia e dell'ambiente irlandese; due elementi confluendo in lui: la nascita in America e l'origine irlandese dei genitori (il padre è di Galway, la madre di Aran: il nome è Sean O' Fearna).

Giovanissimo pensa al cinema. Vive a Portland ove segue le scuole medie, si iscrive all'University of Maine. Ma in famiglia si parla di cinema. E' l'epoca dei film avventurosi di Pearl White, il fratello maggiore di Sean è a Hollywood. Francis O' Fearna ha adottato un nome di battaglia: Francis Ford e in coppia con Grace Cunard è protagonista e regista di film a serie. Sean lo raggiunge e gli fa da assistente e trovarobe. Lo chiamano Jack.

Il primo film di Jack Ford è del 1917: *Cactus, My Pal.* Ne è protagonista Harry Carey, attore famoso di western, che apparirà in altri numerosi film di Jack Ford. Si tratta per lo piú di film brevi, in due rulli, da proiettarsi in appendice ai film spettacolari di lunghezza normale. Talvolta (*The Scrapper,* 1917) lo stesso Jack Ford appare quale attore principale. Di anno in anno il numero dei rulli dei film affidati alla regía di Jack Ford, va aumentando: tre, cinque, sei, sette, nove, undici: novecento, millecinquecento, milleottocento, duemilacento, duemilasettecento, oltre tremila metri. Siamo a *The Iron Horse* (*Il cavallo d'acciaio*), presentato nell'agosto 1924. Già con *Cameo Kirby* (1923, sette rulli, protagonista John Gilbert) Ford ha sostituito al diminutivo Jack il nome John. Infatti *Cameo Kirby* è il primo film di categoria « A » da lui diretto.

The Iron Horse costituisce per la casa produttrice uno sforzo indu-

striale notevole. Il cavallo d'acciaio è la locomotiva: il film vuole essere l'epica storia della prima linea ferroviaria; accanto ai personaggi dei due protagonisti Davy Brandon e Miriam Marsh (attori rispettivamente gli allora famosi George O' Brien e Madge Bellamy) figurano personaggi storici da Abraham Lincoln a Buffalo Bill.

Gli attori dei film di Ford in questo periodo sono: Madge Bellamy, Henry B. Walthall, J. Farrell MacDonald, Victor McLaglen (ancora in parti secondarie: sarà poi uno fra i suoi prediletti), Janet Gaynor, Leslie Fenton (oggi regista), James Hall, Charles Morton, Francis X. Bushman jr. George Schneidermann è il suo operatore preferito.

John Ford si distingue dagli altri registi per la sua prerogativa di assommare le qualità di chi ha al suo attivo numerosi western (ritmo, movimento) a quelle di chi pensa di approfondire i caratteri, di creare una certa atmosfera ambientale. In questo senso, particolare importanza hanno la illuminazione e la fotografia. La illuminazione dei film di Ford si distingue subito per i violenti tagli di luce, per il contrasto, quindi, tra le zone d'ombra e le zone illuminate. Piú tardi egli adotterà anche i soffitti nella scenografia, determinando quindi la necessità di illuminare in certo modo per raggiungere effetti naturali. Alternerà poi nei movimenti dei suoi personaggi, fasi di dinamismo a pause di sospensione; cosicché si può dire che i suoi film siano orchestrati mirabilmente.

Tra i suoi collaboratori piú frequenti sono, nella sua carriera, Joseph August e Bert Glennon fra gli operatori, Dudley Nichols fra gli sceneggiatori. In questi ultimi tempi si vale tuttavia di collaboratori nuovi, eppure il carattere dei suoi film presenta elementi tipici, inconfondibili, sia nel modo narrativo che nella impostazione luministica e ambientale.

Quantunque non prendendo parte ufficialmente che di rado alla sceneggiatura dei suoi film, tuttavia il modo narrativo è assolutamente tipico di lui e, quel che piú conta, in diretta relazione con i mezzi espressivi: figurativi e ritmici. *Three Bad Men* (1926), *Four Sons* (1928), sono fra i piú importanti fra gli altri film muti.

Sembra che con l'avvento del sonoro John Ford prenda maggior vigore. Il suono infatti gli consente di valersi delle nuove possibilità del cinema e soprattutto gli offre il modo di alternare ai « crescendo » e ai « forte » delle vigorose immagini ritmicamente cadenzate, suggestive pause.

John Ford approfondisce lo studio di caratteri. *Men Without Women* (*Il sottomarino,* 1930) è un film di soli uomini: quattordici marinai in un sottomarino. L'ambiente del mare è ripreso in *The Seas Beneath* (*I dominatori del mare,* 1930-31). Ford si ricorderà di questi suoi film marinareschi allorché da solo, operatore e regista ad un tempo, realizzerà *The Battle of Midway* nel 1942.

Arrowsmith (1931) conduce Ford alla interpretazione letteraria. Il romanzo di Sinclair Lewis è importante e noto. Gli attori appartengono alla categoria di quelli che hanno magari illustri precedenti teatrali. Non si tratta soltanto di risolvere la vicenda nel ritmo e nel movimento, ma altresí nelle reazioni psicologiche dei personaggi. Ecco Ford dirigere Ronald Colman e Helen Hayes. Ma anche stavolta l'equilibrio è perfetto. I critici scriveranno: « admirably directed, beautifully photographed ».

Flesh (*Il lottatore,* 1932) ripropone in certo senso i motivi di *The Champ* (*Il campione*) di King Vidor, presentato l'anno precedente, con lo stesso Wallace Beery. *Pilgrimage* (*Pellegrinaggio,* 1933) è un film di ordinaria amministrazione, valido soprattutto per la presenza di Henrietta Crosman. *The Lost Patrol* (*La pattuglia sperduta,* 1934) riprende il motivo di *Men Without Women.* Nel film non vi sono donne: una pattuglia d'uomini nel deserto, con i loro conflitti, di fronte a un nemico invisibile che li uccide uno alla volta. « A powerful picture, splendidly directed, acted, photographed... » scriveranno i critici. *The World Moves On* (*Il mondo va avanti,* 1934) che viene pubblicato quasi contemporaneamente, è uno dei film meno amati da Ford, il quale, quasi come contrappeso a *Cavalcade* di Frank Lloyd, è indotto dalla stessa casa produttrice a realizzare un film sulla famiglia americana. Ford preferisce evidentemente dirigere Will Rogers, in una delle bonarie storie di questo attore-umorista: *Judge Priest* (1934). Lavora senza soste. Pochi mesi dopo esce *The Whole Town's Talking* (*Tutta la città ne parla,* 1935). Il film non è un western, non un dramma psicologico; in questa storia di un gangster e del suo sosia, la regía è straordinariamente disinvolta.

Trascorrono poco piú di due mesi, che un altro film di Ford appare sugli schermi: *The Informer* (*Traditore,* 1935). Victor McLaglen è il protagonista della vicenda basata su un romanzo di Liam O' Flaherty (già Arthur Robison aveva realizzato un film sullo stesso argomento, sei anni prima, in Inghilterra), la cui azione si svolge in Irlanda nel 1922. In questo film che frutta sia a Ford che a McLaglen il premio dell'Academy e che è considerato dalla critica quale uno dei migliori film prodotti in America, le qualità di John Ford sono tutte applicate con straordinario vigore ed esemplare equilibrio. La sceneggiatura firmata da Dudley Nichols, la fotografia da Joseph H. August, la musica da Max Steiner, concorrono peraltro quali parti integranti della personalità dello stesso Ford che ha fatto sentire la sua presenza in ogni particolare dell'opera.

Dopo un film con Will Rogers (*Steamboat 'round the Bend,* 1935), a Ford viene affidata la regía di *The Prisoner of Shark Island* (*Il prigioniero dell'Isola degli squali,* 1936) film di maniera, in cui Ford si limita a certi effetti di illuminazione. Il ricordo dei tempi andati lo induce a collaborare alla stesura di un soggetto « western » per il suo vecchio amico attore Harry Carey: *The Last Outlaw.*

Non molto convincente appare *Mary of Scotland* (*Maria di Scozia,* 1936). I collaboratori (Nichols per la sceneggiatura, August per la fotografia, Van Nest Polglase per la scenografia) sono gli stessi che per *The Informer.* Ma *Mary of Scotland* appare assai meno persuasiva, troppo legata come è al dramma teatrale di Maxwell Anderson su cui è basata.

The Plough and the Stars (1937), *Wee Willie Winkie* (*Alle frontiere dell'India,* 1937), *The Hurricane* (*Uragano,* 1937: da segnalare gli effetti speciali, soprattutto nella sequenza che dà il titolo al film, di James Basevi, poi scenografo anche dello stesso Ford), *Four Men and a Prayer* (1938), *Submarine Patrol* (1938) sono una conferma dell'eccellente mestiere di John Ford, che passa con straordinaria disinvoltura da un film all'altro, dimostrando una buona qualità professionale. Qualche sequenza degna di nota

particolare non manca. Appare chiaro che, piú di una volta, causa impegni contrattuali, Ford è stato costretto a risolvere parte di film o film interi secondo criteri convenzionalmente industriali.

Stagecoach (Ombre rosse, 1939) segna una data importante nello sviluppo dell'attività di Ford. Dopo aver trattato gli ambienti e i personaggi piú disparati, riprende un tema antico e caro, un tema del vecchio western. Lo spunto è fornito da un racconto di Ernest Haycox: *Stage to Lordsburg* che sotto un certo aspetto ricorda *Boule de Suif* di Guy de Maupassant. Ma quel che conta non è tanto la interpretazione psicologica dei personaggi nella diligenza, passeggeri che si incontrano la prima volta, casualmente, quanto il crescendo ritmico dato dal contrasto tra la corsa della diligenza, l'inseguimento degli indiani, il « largo » del finale. Ford riprende qui alcuni vecchi attori in parte dimenticati. Tra gli altri suo fratello Francis Ford, che lo aveva avviato al cinema.

Ad un personaggio che egli aveva portato sullo schermo già un paio di volte, il Presidente degli Stati Uniti Abraham Lincoln, è dedicato *Young Mr. Lincoln* (1939), con Henry Fonda, attore che Ford prediligerà piú tardi, nella parte del protagonista. Con *Drums Along the Mohawk,* Ford fa il suo primo film a colori. Non pare dedichi al procedimento cromatico molta attenzione. Il film riprende nell'ambientazione in costume motivi tradizionali. Forse il colore induce Ford a lunghe pause contemplative (1).

Il ritmo della produzione va negli anni seguenti allentandosi: pare che Ford voglia dedicarsi esclusivamente a film che sotto questo o quell'aspetto possano dirsi eccellenti, escludendo i film nei quali egli sia riconosciuto soltanto come un professionista dotato ed abile. Per *The Grapes of Wrath* (1940) basato sul romanzo di John Steinbeck, sceneggiato da Nunnally Johnson, a John Ford viene assegnato il premio dell'Academy. La fotografia è di Gregg Toland, che Ford avrà quale collaboratore anche nel seguente film: *The Long Voyage Home* (scenario di Dudley Nichols basato su quattro drammi marini di Eugene O' Neill). E' interessante notare i risultati di questa collaborazione tra un regista che tende il piú possibile a valersi della fotografia quale mezzo espressivo ed un operatore che tende ad effetti tecnici particolari. Già Toland aveva pensato al « pan-focus » fin dall'epoca di *Dead End* di William Wyler (1937). Ford lo sollecita a certe soluzioni in questo senso, che appaiono già attuate in *The Long Voyage Home;* qualche tempo prima, quindi, che nel famoso *Citizen Kane* di Orson Welles.

Nunnally Johnson gli fornisce quindi lo scenario di *Tobacco Road* basato sul romanzo omonimo di Erskine Caldwell. Pare che Ford sia considerato fra i registi piú autorizzati a creare film basati su opere letterarie. C'è lo spirito del romanzo, ma c'è soprattutto la sensibilità del regista. *How Green Was My Valley (Com'era verde la mia valle,* 1941) sceneggiato da Philip Dunne sul romanzo omonimo di Richard Llewellyn, è un'altra dimostrazione in questo senso.

Durante il periodo bellico John Ford dirige il citato *The Battle of*

(1) La edizione italiana del film (fotografia di Bert Glennon, attori principali Henry Fonda e Claudette Colbert) col titolo *La più grande avventura* viene presentata nel 1948 in bianco e nero.

Midway (1942), *We Sail at Midnight:* documentari di guerra. Alla fine della guerra produce e dirige *They Were Expendable,* lungo film di due ore e un quarto di proiezione, basato su un episodio di guerra nelle Filippine. Robert Montgomery, il protagonista, può con alcune scene di questo film esperimentarsi nella regía.

My Darling Clementine (*Sfida infernale,* 1946), riprende i temi cari al Ford dei primi tempi. Il film si raccomanda soprattutto per una straordinaria semplicità non disgiunta da una straordinaria vigoría. Un operatore non noto, Joe Mac Donald, presta qui la sua opera. E' probabile che il lavoro con Ford sia stato per lui utilissimo tirocinio a giudicare dall'ottima fotografia di *Call Northside 777* di Henry Hathaway.

The Fugitive (*La Croce di fuoco,* 1947) costituisce un incontro fra lo stile di Ford e lo stile della migliore cinematografia messicana (Fernandez e Figueroa sono qui suoi collaboratori). Senonché sembra che Ford abbia voluto di proposito rinunciare ad ogni effetto largamente spettacolare per accentuare invece in tono grave, largo e calmo, un ritmo lento che sviluppa una tessitura figurativa in cui ai campi lunghissimi si alternano piani illuminati con contrasti violenti. *Fort Apache* (*Il massacro di Fort Apache,* 1947) riprende temi cari a Ford, sullo sfondo di un allucinante paesaggio.

Di anno in anno, di film in film, lo stile di Ford tende ad affinarsi, gli effetti ad essere sempre piú tenuti ed equilibrati. Si sa bene che ogni film firmato da lui rappresenta sempre uno spettacolo cui il pubblico di qualsiasi categoria trova sempre di che soddisfare le proprie esigenze. A Ford, indubbiamente, piace fare, prodigarsi nel suo lavoro; ogni situazione che gli sia offerta da uno scenario, trova sempre il modo migliore di risolverla. Ha una profonda conoscenza dei mezzi tecnici e sa disporne con disinvoltura senza esagerazione. Ha bisogno di conoscere l'ambiente in cui si svolge l'azione del film che deve realizzare, di respirarne l'atmosfera, ancorché questa, come nei numerosi western, debba essere evocata dalle storie di qualche decina d'anni prima, del secolo scorso. Ad una vicenda come quella della prima ferrovia o come quella della diligenza che trasferisce un gruppo di gente da una regione all'altra del Nord-America può apportare, oltre tutto, un certo calore umano. Altrimenti si limiterà, ove non senta i motivi offertigli dallo scenario, ad usare della sua perizia tecnica, del suo senso mirabile del ritmo figurativo.

Francesco Pasinetti

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

William Patrick Wootten: « An Index to the Films of John Ford », special Supplement to « Sight and Sound », Index Series No. 13, published by British Film Institute, London, february 1948.

Peter Ericsson: « Les Oeuvres recentes de John Ford », in « La Revue du Cinéma », Paris, fevrier 1948.

Francesco Pasinetti: « John Ford », in « Mezzo secolo di cinema », Poligono, Milano 1946.

Teoria generale del film

Della vasta letteratura originata dal fenomeno cinema fin dal suo apparire, poche sono le opere che risultano veramente utili allo sviluppo di una teoria del film. Gli elementi per una teoria del film costituiscono ancora oggi una materia fluida che i ricercatori, seguendo diverse strade, si sono sforzati di variamente coordinare. Le leggi del cinema sono piú che altro scaturite dalla effettiva pratica della ripresa, e la ricerca ha seguito nella maggior parte dei casi una via empirica attraverso lo studio delle opere prodotte, dopo che un gruppo di studiosi ed entusiasti aveva vagamente riconosciuto nella realizzazione del film la possibilità di attributi d'arte (Canudo ad esempio). Si incontra per primo in questa piccola schiera di ricercatori il nome di Béla Bálázs, che costruisce una « teoria del primo piano ». Secondo Balázs il primo piano (la ripresa ravvicinata) costituisce il tipico mezzo d'espressione del film. Il primo piano « isola le figure nel tempo e nello spazio » permettendo la costruzione di uno spazio e di un tempo « ideale », fuori cioè della realtà oggettiva. Un'opera cinematografica d'eccezione, *La Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, costituisce la migliore esemplificazione pratica di questo concetto, ma ne fissa anche i limiti. Non il solo primo piano ma « ogni inquadratura » è limitata nel tempo e nello spazio, e ad ogni inquadratura questa limitazione conferisce un potenziale espressivo direttamente proporzionale all'ingrandimento dell'oggetto o della persona.

Il Pudovkin (*Film e Fonofilm*) in una teoria del montaggio (« base estetica del film è il montaggio ») fissa altri concetti fondamentali: il concetto di « tema » a base della collaborazione (la formula estetica del film sarebbe la seguente: « tema semplice ed elaborazione complessa »), il concetto di « materiale plastico » come complesso degli oggetti che inseriti nella narrazione cinematografica acquistano particolare significazione espressiva; il concetto — esteso sulla guida del Balázs — della idealità di tempo e di spazio; il concetto del montaggio « creativo » (creativo della narrazione o della recitazione, ad esempio); il concetto dell'asincronismo sonoro (scena e colonna devono seguire due ritmi distinti) e quello infine del montaggio come integrazione di elementi eterogenei (« Il montaggio dà un senso a tratti di film che presi ciascuno per suo conto sarebbero privi di significato narrativo » — Buchanan).

Si devono ad Eisenstein un ulteriore sviluppo della teoria della tesi (che va espressa criticamente come il conflitto in un'idea e la riconferma finale di questa idea); il concetto di « trattamento » (la novella cinematografica) come solo elemento inamovibile del film ed uno studio sul ritmo

(la frequenza secondo la quale i pezzi di montaggio si succedono sullo schermo) che sarà « rapido » per scene concitate (punti salienti) e lento per scene calme. Dziga Vertov, nella teoria del « Cineocchio » afferma che la macchina da presa riprende « impersonalmente » il materiale occasionale che solo in fase di montaggio subirà un intervento creativo.

Si tratta come si vede di esplorazioni in profondità in determinati settori: manca ancora una visione « sistematica » dei vari problemi che una teoria del film non può non riflettere. Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*) tenta per primo una tale ricerca sistematica partendo da una concezione antinaturalistica dell'arte. L'arte non può riprodurre la natura, ma ogni forma d'arte tenta una rappresentazione completa della natura (in senso lato) proprio attraverso le proprie limitazioni. Esempio: la scultura e la pittura interpretano il tempo e il movimento cercando di renderlo attraverso una sezione statica di esso. La pittura che si svolge su due dimensioni interpreta la terza dimensione mediante la prospettiva ecc. ecc. Quali sono le limitazioni del cinema e quindi gli elementi differenzianti di questa forma di rappresentazione artistica dalla realtà? L'Arnheim analizza tali limitazioni da quella costante della marginatura del quadro (inquadratura) a quelle di tempo e di spazio (montaggio) coordinandole insieme in varie tabelle e fissando per ciascuna di esse alcune possibilità generiche di espressione.

L'opera dell'Arnheim è fondamentale, e lo Spottiswoode che gli succede nella ricerca su questa stessa via non aggiunge in sostanza nulla di nuovo alla sua teoria. Lo Spottiswoode (*A Grammar of the Film*) rielabora la teoria degli elementi differenzianti, e sulle tracce del dualismo forma-contenuto schematizza le possibili espressioni della tecnica del film in una serie di formule. Lavoro che egli stesso definisce « grammatico » e che non conduce in sostanza che ad una retorica del film. Piú costruttive sebbene non suffragate da una sufficiente base sperimentale, le sue indicazioni sul ritmo (il valore dell'interesse di ogni pezzo di montaggio inizia con una cuspide il cui rapido decrescere deve essere interrotto dalla presentazione di un nuovo pezzo prima che tale interesse acquisti un valore nullo o negativo).

Ma ci si può chiedere a questo punto: che cosa è un film e quali sono le sue possibilità d'espressione? La domanda potrebbe ormai sembrare superata, ma forse non lo è. Il film è un'opera che si esprime narrativamente, figurativamente, ritmicamente, a mezzo di immagini, parole, suoni e musica. Un film può concretare entro certe forme un racconto, o può esprimere un'atmosfera, ma in ogni caso — anche nel piú lirico (o « astratto ») dei documentari — esso sottintende sempre un concatenarsi di immagini o di concetti: un filo narrativo. Ed è appunto da precisare a quali leggi obbediscano le possibilità d'espressione di un film, ed attraverso quali vie si giunga, nello spettatore, al fatto emotivo.

L'opera cinematografica si rivela nell'atto della proiezione. « Il film esiste solo sullo schermo » (Clair) e la proiezione non è solo lo « spettacolo » dell'opera, ma l'opera stessa. Scambiare il film con i rulli dell'inerte celluloide, variamente impressionata, equivarrebbe a credere che un disco di grammofono variamente inciso sia l'opera musicale, piuttosto che

il mezzo meccanico attraverso cui è possibile la rivelazione di un'opera musicale. Ma il paragone non è completamente esatto: la musica esiste anche senza il disco di grammofono; il cinema — almeno allo stato attuale della tecnica — non esiste senza celluloide. E se anche in un domani piú o meno prossimo l'uso della celluloide dovesse venire abbandonato, si tratterebbe sempre di sostituirlo con « qualche cosa »: un altro mezzo meccanico, fisico, ottico, ed i termini del problema non risulterebbero spostati. Proprio per questa differenza l'esecuzione musicale di un disco è la rappresentazione, o l'« immagine », di un'opera, mentre la proiezione di un film non è l'immagine di un film, ma l'opera stessa. Potrebbe ora sembrare piú approssimato paragonare la celluloide alla tela ed al materiale coloristico di un quadro. Ma nel quadro è proprio la disposizione del materiale ciò che genera la forma. Nel film invece, quando si osservi una colonna sonora, non apparirà all'indagine dell'osservatore che una serie di segni di varia estensione, o una serie di trasparenze ed opacità, per la maggior parte indecifrabili. Allo stesso modo appaiono dinamicamente indecifrabili le immagini di un film impressionate in serie sulla celluloide sensibilizzata, quando manchi ad esse lo slancio della proiezione. E in realtà la sezione fotografica di una scena non esprime che certe limitazioni meccaniche di inquadratura o di tono fotografico, magari fotograficamente errato. Cosí la sezione temporale di una dissolvenza incrociata non apparirebbe che come un errore di fotografie sovrapposte, senza il movimento che fa tendere un'immagine verso il buio e l'altra verso la sua piena luminosità. La stessa inquadratura non esprime che una costante limitazione meccanica della macchina da presa, ove non ci sia il movimento che genera un rapporto dinamico tra le immagini e i margini del quadro. Questo movimento — poiché il rapporto è relativo ad un equilibrio fra i due elementi e le variazioni dell'uno fanno variare automaticamente l'altro — infrange la monotonia meccanica dell'inquadratura e la limitazione del mezzo risulta superata.

Allo stesso modo non esiste un rapporto statico di continuità fra l'ultimo fotogramma di un pezzo di montaggio e il primo fotogramma del pezzo successivo: il rapporto si origina solo nel « passaggio » dall'uno all'altro, e non per confronto dei due fotogrammi — il che stabilirebbe delle condizioni tecniche forse del tutto insuperabili — ma per confronto dei movimenti dinamici complessivi dei due pezzi di montaggio.

Le condizioni oggettive del film non riflettono dunque altro che una tecnica, e questa tecnica non costituisce un semplice substrato dell'arte del cinema, ma l'elemento provocatore degli stimoli che dallo schermo suggestionano lo spettatore.

Questa distinzione appare molto importante perché sottolinea sul piano della teoria come non sia tanto interessante lo studio della tecnica della costruzione degli stimoli, quanto lo studio degli stimoli stessi, dei loro rapporti, e dei loro modi di influenza sullo spettatore. Storicamente nella elaborazione di una teoria del film non si è ancora giunti a un tale metodo di considerare i problemi. Nella pratica invece è costante durante la realizzazione di un film l'applicazione di quel fenomeno che gli studiosi di psicologia hanno chiamato « errore di stimolo ». L'errore di stimolo

consiste (Köhler) nella possibilità di confondere la nostra conoscenza circa le condizioni fisiche dell'esperienza sensoria, con l'esperienza stessa. Ed è chiaro che la stessa sintesi del movimento ottenuta proiettando sullo schermo una serie di immagini oggettivamente fisse, costituisce una geniale applicazione di questo concetto.

La condizione necessaria e sufficiente perché questa impostura al senso della vista avvenga, è espressa dalla cosidetta legge di Linke: « le immagini successive debbono essere diverse, ma la loro diversità non deve essere quantitativamente apprezzabile attraverso l'esperienza sensoria di chi guarda ». Questa legge è molto importante perché stabilisce per il cinema il meccanismo psicologico della « continuità ». O meglio: chiarisce che la sensazione della continuità si può ottenere — e si ottiene — attraverso un errore di stimolo, in funzione cioè di un meccanismo psicologico elementare. Piú genericamente l'effetto della proiezione non dipende dall'oggetto, ma dal nostro particolare modo di percepirlo. Il filosofo potrà a questo punto ricordare il mondo delle idee di Platone o le categorie di Kant. Ma a noi solo interessa un inquadramento generale della teoria del film, e tali sviluppi ci porterebbero troppo lontano dal tema. Fissato quindi il concetto secondo cui il film esiste solo in funzione del nostro modo di percepirlo, consideriamo il piú semplice dei mezzi espressivi del cinema: l'inquadratura.

Un'immagine ci appare sullo schermo limitata dai margini del quadro. In altre parole: delle infinite immagini che presenta la realtà oggettiva lo schermo non solo seleziona quella determinata immagine, ma ne seleziona anche un determinato aspetto, in funzione della posizione della macchina da presa, dell'obiettivo adoperato, delle condizioni di illuminazione, dell'angolo scelto, ecc. ecc.

Ma noi sappiamo che un oggetto o un complesso di oggetti, vengono da noi percepiti attraverso atti di comprensione diretta, e quindi l'informazione che noi abbiamo sugli oggetti che lo schermo presenta, è data dalla somma di alcuni atti di comprensione diretta *piú* una interpretazione inconsapevole a cui non corrisponde una realtà oggettiva *presente* (fuori dei limiti del quadro), ma una realtà *presunta* su quelle indicazioni che il quadro contiene (indicazioni spaziali soprattutto e, a volte, indicazioni sonore). Ed ecco perché l'inquadratura va considerata come uno dei mezzi fondamentali d'espressione del film: perché inquadrando un oggetto o un attore ecc. in un certo determinato modo è possibile ingannare lo spettatore sulla natura dello stimolo, mentre in questo inganno, in questa « finzione » di realtà, può trovar posto l'espressione, cioè la natura stessa dell'arte. Lo stesso problema e la stessa soluzione si ripropongono quando si pensi al montaggio.

Anche il montaggio non è frutto di una concatenazione continua ed oggettiva delle immagini: non esistono oggettivamente tali relazioni, ma le stabiliamo noi, durante la proiezione, come una determinazione della mente prodotta da un'educazione istintiva ed inconsapevole ai principi del montaggio. Se si facesse vedere un film ad un adulto che per avventura non avesse *mai* veduto un film, egli non riuscirebbe a scoprire nessuna relazione fra le inquadrature che pertanto colpirebbero come altret-

tanti pezzi di film del tutto indipendenti l'uno dall'altro. « Il regista guida il tuo occhio » ha affermato Balázs, e il « tuo occhio » si identifica in Balázs con la macchina da presa. Ma si pensi quale assurdo e bizzarro occhio quello dello spettatore che in una frazione di minuto secondo passa dal pianerottolo dove un uomo sta bussando ad una porta, all'interno di un appartamento precedendo una cameriera che va ad aprire. Poi nella stessa frazione di secondo il « nostro occhio » salta a due palmi dal volto di quello che aveva suonato alla porta, e subito dopo sembra essersene allontanato con altrettanta rapidità. Il processo del montaggio si può intuire quando si pensi ad un mondo delle cose completamente buio, che un riflettore illumini a tratti e con discontinuità. Le immagini che balenano nel fascio di luce non riflettono che aspetti parziali di questo mondo buio, e la loro connessione non è relativa che al fatto di appartenere ad una stessa realtà. Né un'eventuale moltiplicazione delle immagini che si potrebbero inserire fra un quadro ed il successivo stabilirebbe un efficace ponte di passaggio dall'uno all'altro, perché rimarrebbe immutato il problema del collegamento (o dei ponti) fra le immagini della nuova successione.

La continuità e « fluidità » del montaggio dipendono dunque da relazioni di continuità e di fluidità che sono in noi (esempio: rapporto di causa ed effetto: l'uomo suona il campanello — la donna va ad aprire), e da relazioni intuibili su stimoli fittizi (esempio: nell'inquadratura un uomo parla a qualcuno rivolto fuori campo; questo qualcuno si intuisce per posizione, direzione e distanza. L'inquadratura seguente inverte le posizioni rappresentando l'interlocutore, ed escludendo l'uomo che parlava, mandandolo a sua volta oltre i limiti del campo, nella zona di indeterminatezza, da cui integrerà la nuova immagine per posizione, direzione, distanza intuita).

La legge del Linke che piú sopra abbiamo ricordata esprime in modo conseguente il fatto che esiste bensí una relazione di struttura fra le immagini — e questa relazione si può ovviamente estendere anche ai pezzi di montaggio per la creazione di una continuità narrativa — ma tale relazione anziché operare su stimoli oggettivi, viene spesso riportata a stimoli presunti.

Questa prima conclusione stabilisce con chiarezza i limiti della tecnica e dell'arte del film. Perché la ricerca delle relazioni di struttura entro i limiti del quadro o fra inquadrature successive apparterrà alla tecnica fino al preciso punto in cui le relazioni stesse verranno ancora stabilite fra elementi oggettivamente dati o legati da rapporti oggettivi: in altri termini, fino a quando non si renderà possibile un'interpretazione poetica degli elementi stessi.

E' chiaro che tale interpretazione, tale poetica del film alleggerita a questo modo di ogni equivoco di struttura, obbedirà alle comuni leggi della creazione artistica (associazione, dissociazione, forma, contenuto, analogia, contrasto, ecc. ecc.) mentre ogni altro fatto accessorio verrà facilmente inquadrato fuori dell'estetica, nella tecnica costruttiva.

Una impostazione della teoria del film che parta da queste basi elimina cosí un grosso pericolo d'errore (quello nel quale lo Spottiswoode ad

esempio è caduto), quello di credere che parlando di carrelli o di primi piani o di dissolvenze, si parli dei mezzi d'espressione proprî del film: un carrello o un primo piano o una dissolvenza, riflettono certamente una tecnica prettamente cinematografica e possono essere espressivi, ma non « in sé » (una espressione « in sé » porta ad assegnare convenzionalmente a tali mezzi poche e limitate funzioni possibili) bensí in relazione alla inquadratura che li contiene. Ed i cosidetti « passaggi » (dissolvenza, mascherino ecc.) a loro volta non esprimono in sé — se non convenzionalmente — il trascorrere del tempo o il variare dello spazio, mà in relazione al montaggio che li contiene. La stessa tecnica di realizzazione, infine, non sarà piú concepita come una semplice tecnica di realizzazione, ma come *la* tecnica per il concretarsi degli ingannevoli stimoli ai quali la espressione cinematografica si affida.

Alla luce di queste conclusioni si può cosí procedere ad una nuova sistemazione della materia cinematografica. Una sistemazione che analizzi anzitutto le possibili caratteristiche dell'inquadratura indipendentemente dalla tecnica che le ha generate, e che combini poi le inquadrature nel montaggio indipendentemente dalle oggettive condizioni spaziali e temporali, riferendosi invece ai legami tra gli elementi « intuiti » del quadro: quello che il quadro cinematografico oggettivamente *non* rappresenta, ma a cui le sue qualità specifiche chiaramente alludono (1).

Renato May

(1) Il presente saggio costituisce un capitolo inedito del « *Linguaggio del film* » di Renato May, ed. *Poligono,* 1947, Milano. Tale capitolo è stato scritto per l'edizione inglese del volume, che verrà stampata dalla *Focalpress* di Londra con presentazione di Rudolf Arnheim.

Segnalazione per John Eldridge

Alla schiera già folta dei documentaristi inglesi occorre aggiungere un altro nome. La vitalità di quella scuola (giacché di scuola si può a buon diritto parlare) non accenna affatto ad esaurirsi, nonostante il trascorrere degli anni — venti ormai, dalla sua fondazione — e la sorte non sempre propizia. Ai registi celebri da tempo, ai Grierson, ai Cavalcanti, ai Rotha, ai Wright, ai Watt, si affianca oggi un regista nuovo, John Eldridge: con due biglietti da visita che sono la migliore delle presentazioni e che valgono ad assicurargli un posto non secondario nel cerchio della sua scuola.

Three Dawns to Sydney (*A Sydney dopo tre albe*) è, nel suo aspetto pratico, un documentario di pubblicità commerciale-turistica, evidentemente finanziato dalla compagnia aerea che gestisce la linea Londra-Sydney. Chi conosce il sistema su cui si basa la produzione documentaria britannica ed ha presente gli impegni che derivano da una « sponsorship » privata, non si stupirà di questo fatto. I documentaristi inglesi hanno dimostrato (è necessario ricordare degli esempi?) che anche cosí si possono produrre capolavori. Il viaggio è un pretesto, sfruttato perché fornisce un buon legame esterno alla successione degli avvenimenti. Tre giorni prima del Natale l'enorme apparecchio si leva in volo dall'aeroporto londinese, e punta verso il sud, verso l'Italia. L'azione si interrompe per lasciar posto al primo episodio, che si svolge sui monti della Sicilia. Episodio schematico ed elementare, con qualche pretesa intellettualistica. Tutto sommato: un brano di folclore ed anche piuttosto banale: i pastori siciliani che ci vengono presentati parlano della prossima festività in un gergo incomprensibile piú vicino alla lingua inglese che al loro dialetto. La gran luce dei paesi del sud, il chiaro sole invernale e l'aria sempre tersa esercitano un fascino immenso sugli inglesi, ed il regista, qui sin troppo ligio agli scopi pubblicitari del suo documentario, non può fare a meno di ricamare su quei luoghi comuni i preziosi arabeschi di una sequenza decorativa.

I pastori guardano verso l'alto: passa l'aereo e si allontana veloce. Il secondo episodio ci conduce in pieno deserto, nei luoghi dove infuria la guerra. Anche qui un'azione semplicissima, trattata — ora che il folclore non ha piú ragione di imporsi — con estrema semplicità: l'incontro di due pattuglie arabe. Appunto perché semplice, e soltanto semplice, l'interpretazione ambientale non offre alcun speciale interesse e scivola via senza rompere la crosta della cronaca ed incidere in profondità.

Finora, dunque, nulla di eccezionale. L'impressione è quella di un documentario appesantito da molti difetti: prolissità, approssimazione, struttura poco solida, fastidiose variazioni di tono. Senonché un mutamento

improvviso capovolge la situazione. Vola l'aereo sul deserto e gli arabi lo guardano allontanarsi, indifferenti. D'un salto solo, siamo in India, in un piccolo villaggio, fra contadini. Dinanzi alla casa di un contadino, nell'atmosfera immobile del pieno giorno: una sensazione di bianco vivo, lucidissimo, da restarne abbacinati.

Poche inquadrature angolate con grande perizia bastano per darci la immagine esatta di quella vita difficile e faticosa, ma stranamente serena. E in tale serenità cosí lontana da noi e dal nostro mondo, si compie l'atto piú umanamente universale della vita: la nascita di un bimbo. La donna corre in casa, si butta supina sul giaciglio. Il brusco passaggio dalla luce esterna alla semioscurità provoca una quasi impercettibile sospensione, come un tempo di attesa e di raccoglimento. Dopo di che l'azione si accentra sul viso della donna e da questo non si distoglierà piú sino alla fine: nel primo piano sono fissate tutte le sue espressioni, dal lunghissimo spasimo alla liberazione. E, a mano a mano che si avvicina l'istante della nascita, un suono fitto di timpani cresce di intensità, s'ingigantisce sino al parossismo, esplode in un frastuono assordante. L'evento è compiuto.

Il resto del documentario, se pure non raggiunge l'altezza di questo episodio, contiene frammenti assai pregevoli, soprattutto in alcuni punti della sequenza centrale sull'Australia. Da notare ancora, a proposito della veste formale di *Three Dawns to Sydney,* alcune trovate visive di indubbio effetto, come lo sfruttamento del carrello dell'apparecchio (la ruota che si stacca da terra e viceversa) con cui sono riprodotti i decolli e gli atterraggi. Che è poi, se vogliamo, una specie di *leit-motiv* non del tutto inutile per rappezzare le frequenti falle nel ritmo generale dell'opera.

Come s'è visto, *Three Daws to Sydney* si afferma piú grazie alla potenza di alcuni particolari che alla compattezza dell'insieme. La sua stessa ossatura ad episodi non permetterebbe altro risultato, a meno che il regista non possedesse l'assoluta padronanza dei suoi mezzi. Osserviamolo invece alla prova con un materiale di genere opposto: non diluito in diversi elementi, ma bene stretto intorno ad un nucleo solo. Una città è questo materiale, *A Visit to Edinburgh* il titolo del documenario.

Nella sua brevità (il metraggio è inferiore a *Three Dawns to Sydney*) è un'opera composita. In essa si incrociano parecchi fili conduttori, alle volte fondendosi, alle volte no. Sono diversi personaggi che trascorrono una giornata a Edimburgo, passeggiano nelle vie, entrano nelle case, si recano negli uffici, frequentano i locali di divertimento. Lo schema adottato da Eldridge, nel comporre un tale mosaico, è ambizioso e difficilissimo: può condurre alla peggiore delle confusioni o alla piú efficace delle sintesi. Per far progredire l'azione e non ripetere motivi già svolti, il regista introduce un personaggio, poi lo abbandona e ne presenta un altro, ed ancora riprende il primo, quindi torna al secondo, ne presenta un terzo ed un quarto, riprende il secondo e cosí via. Ed ogni volta che una delle figure principali torna al centro dell'azione, sempre nuovi comprimarî le fanno cerchio con le loro caratteristiche ed i loro specifici motivi.

Un tremendo guazzabuglio se il regista non ne tenesse saldamente in pugno tutti i fili. Eldridge li tiene con un'abilità eccezionale. Cosicché, senza un istante di fastidio e senza smarrirci, noi prendiamo insensibil-

mente contatto con tutte le classi della popolazione di Edimburgo, con i ferrovieri, la borghesia, gli studenti, gli operai. In piú, con gli stranieri che giungono a visitarla, rappresentati nella fattispecie da un marinaio danese. Non saprei dire quanto l'esposizione di Eldridge sia completa: certo è molto ampia e suggestiva ed appaga piú di qualsiasi altra descrizione ed interpretazione cinematografica di una qualsiasi altra città.

Eldridge è un costruttore che sfrutta con cura scrupolosissima il particolare, che indugia sui motivi il tempo necessario per fissarli nettamente, che cerca l'aspetto piú significativo di un'intera azione come di un gesto, di un ambiente come di un viso, con una esattezza ed una proprietà che sanno di procedimento scientifico. Documentari come i suoi non si improvvisano, non si « inventano » cammin facendo. Eldridge è l'opposto del regista « immediato » che gira seguendo una leggera trama ed affidandosi all'estro del momento. La sua ispirazione matura per gradi, è frutto di un complesso lavoro. Non esplode come per miracolo, non abbaglia per la sua genialità. Può, naturalmente, girare a vuoto (vedete i due terzi iniziali di *Three Dawns to Sydney*), ma può anche tradursi in una serratissima composizione, in una perfetta dosatura di elementi, in un film ritmicamente ineccepibile. E' il caso di *A Visit to Edinburgh*.

Il ciclo del documentario si apre con una sequenza ferroviaria, rapidissima. Un treno giunge alla stazione di Edimburgo, il macchinista scende, si avvia verso casa. Compaiono, ad uno ad uno gli altri personaggi (il marinaio, lo studente, la sua ragazza, il garzone di stalla, ecc.), l'azione procede e via via si infittisce. Ma resta, sempre, in ogni sequenza, di sfondo o in primo piano, visibile o intuibile, la presenza del motivo iniziale, della ferroviaria, dei treni, del fumo delle locomotive, dello sferragliare dei convogli. Edimburgo è per Eldridge la coesistenza di due elementi fondamentali, la pietra e il ferro, la pietra dei selciati e delle case, il ferro del treno. Elementi « sonori » per eccellenza ed il regista ne penetra la natura come pochi altri in cinema hanno fatto. Il documentario si sgrana piú che attraverso « attacchi » visivi, mediante analogie e contrasti « sonori », che adempiono di volta in volta, e sempre con proprietà funzioni evocative (per ricreare particolari atmosfere, e si pensi soltanto alla sala da ballo) e funzioni ritmiche. Quindi il ciclo, apertosi con la ferrovia, con la stessa ferrovia si chiude. La moglie abbraccia il macchinista che riparte. « Come back quickly » (Torna presto); la voce vibra un poco e sfuma in un sospiro, languidamente. Poi, dalla finestra, la donna guarda il treno che si rimette in moto, cosí come all'inizio l'aveva visto rallentare e fermarsi sul binario d'arrivo.

Fernaldo di Giammatteo

John Eldridge, regista del cinema britannico, n. a Folkestone il 26 luglio 1917, educato a Haileybury, assistente di Herbert Wilcox nel 1936, forma nel 1939 una società indipendente con Martin Curtis. Allo scoppio della seconda guerra mondiale ha diretto *S.O.S.* per il British Council. Dal 1940 al 1945 regista presso la Strand Films, passa successivamente alla Greenpark Productions. Ha diretto di recente i documentari *North-East Corner, National Parks, Three Dawns to Sidney, A Visit to Edinburgh*. Specialista di film di reportage tecnico.

Note

Una mostra dell'opera di Gino C. Sensani

Gino Carlo Sensani moriva in Roma il 14 dicembre del '47. Aveva lavorato, fino alla sera della vigilia, alla realizzazione cinematografica del Faust. *E oggi verrebbe voglia di scrivere una « vita meravigliosa di Sensani », proprio in grazia di cotesta vigilia operosa, e di cotesto lavoro. Perché, indiscutibilmente, nella vita di un uomo di teatro e di cinema, come lui, le necessità di un lavoro duro, senza orario e quasi senza pietà, si contemperano a quelle di una profonda cultura; e a gusti di estrema distinzione.*

Nella esistenza di un uomo siffatto si avviva, diremmo, il giuoco di una perenne scommessa: di armonizzarvi l'operaio e l'angelo. E, veramente, pochi uomini piú di Sensani avverarono una simile armonia. Nel disordine pittoresco degli « ateliers » e nella febbre degli « studi » fra la nascita di un costume e il documentarsi in celluloide di una scena, egli compiva un esercizio di continua magía, o, se volete, di prestidigitazione spirituale: nel delirio del caleidoscopio si formavano, attimo dopo attimo, le immagini di un nuovo ordine, insufflate di favolosi colori.

Ed ecco, sulla sera della vita, non del tutto inconsapevole di poter essere la sera estrema, la riconcezione del Faust *acquistare un tono di quasi sacra responsabilità. Faust è, nelle vite in qualunque modo si voglia religiosamente vissute, un argomento da grande esame. E Sensani poteva e voleva dimostrare che la quasi settecentesca eleganza del suo temperamento (di un settecentismo, beninteso, tutt'altro che anacronistico, se lo eleggeva un uomo, come lui, fornito di tanto senso critico e storico) poteva adeguarsi a un suono grave; o, meglio ancora, assumerlo e potenziarvisi.*

A Firenze, dove il Nostro aveva non solo vissuto gli anni eroici della giovinezza e del noviziato artistico, ma conquistato i primi lauri di regista, prima attraverso l'invenzione di alcuni indimenticabili « quadri viventi » realizzati nella villa di Camerata allora di Camillo Bondi, poi con le scene e i figurini del Sogno di una perla *dato alla Pergola nell'aprile del '24, e finalmente con la rivelazione della* Santa Uliva *(1933); a Firenze, dicevo, l'idea di una mostra commemorativa era sorta insieme, e con pari spontaneità, in diversi gruppi. E la mostra è stata finalmente raccolta, e realizzata come forse meglio non si sarebbe potuto, nella galleria di Giovanni Bruzzichelli.*

Mostra retrospettiva: induce a un reverente riepilogo di memorie.

Fu intorno al 1910 che Gino imprese, da Firenze, a farsi conoscere come xilografo e pittore. Era, sino da allora, e rimase poi sempre, un grande signore della vita, incline alle raffinatezze di una estrema eleganza. Ma l'essere nato in un piccolo centro rurale (a San Casciano dei Bagni, in provincia di Siena, nel 1888) a contatto di gente semplice, gli dette l'amore di operose fatiche; per modo che, anche nell'arte poté della eleganza cercare una espressione che fosse reale conquista. Fu cosí che non cadde in nessuna delle orrende mode proprie alla mondanità del principio di secolo: quelle, per intenderci, dei Klimt, o dei Klinger.

Egli sarebbe stato un creatore di mode. Soprattutto, attraverso le proprie figure, sarebbe diventato un possibile ispiratore del mondo letterario; non un suo succube. E d'altronde, queste parole, bene si riassumerebbero in una constatazione: quella, cioè, dell'avere avuto, il Sensani, natura schiettamente italiana. Ritrattista, pochi segni tracciati col pennello sulla tela bianca bastavano spesso ad accennare la sua visione in cosí vivido modo che da qualunque parte si guardasse l'immagine ritratta, quella, con lo sguardo (uno sguardo sovente cennato di profilo) seguiva il riguardante. Ma Sensani non era contento, né dei ritratti colti nel guizzo di un'ispirazione rapidissima, né del laborioso travaglio consumato nella ricerca incisoria. Meditava il paradiso terrestre di una qualche vacanza per cimentarsi in una pittura che fosse finalmente, pienamente condotta. Vacanze che non so se gliene capitassero piú di una volta; ma una sí, di certo. E dipinse, nella cornice dei loggiati vasariani, aprentesi sull'Arno, la figura di un carabiniere; anche per la difficoltà da vincere in far sí che un lembo di azzurro cielo e un rosso pennacchio raggiungessero un'armonia non di tinte, ma di colore.

Ma come non risovvenirci dei versi di Dino Campana, particolarmente inspirati da cotesto punto, come dimostra il titolo: Uffizî; *di Campana che Gino in quegli anni conobbe ed apprezzò?:*

> Entro dei ponti tuoi multicolori
> l'Arno presago quietamente arena
> e in riflessi tranquilli frange appena
> archi severi tra sfiorar di fiori.

Vi sono bellezze che in determinati momenti attirano a sé collettivi amori. Forse dai collettivi amori si ridispiccano poi espressioni personali, ma da intendersi, anche, quali frutti di una passione multanime; e per esempio il quadro di Gino, la poesia di Campana.

Era dalla sua casa di via dei Bardi, affacciata sull'Arno nel tratto a gomito sul Ponte Vecchio che fu chiamato la Venezia fiorentina, che Sensani vedeva quella cornice di colonne, e di archi vasariani. Da quella cornice, tanti anni prima, egli aveva guardato la stessa casa, non ancora sua, ma della quale già era invincibilmente innamorato. E che un giorno sarebbe stata sua. Su ciò non v'era alcun dubbio; come ha scritto, in alcune pagine di ricordi, la grande amica di Gino Sensani, miss Nelly Morrison.

Casa guardata e riguardata per riaccomodarla nel giuoco delle antiche proporzioni lineari e quasi musicali; spogliandola, immagine dopo immagine, e dissolvenza dopo dissolvenza, dalle sovrastrutture del tempo. E vi

era, in simile antico sogno operoso, quasi la profezia del futuro uomo del cinema. Con la distruzione tedesca della via de' Bardi fu distrutta anche la casa dell'artista, e la prova di una sua molto patetica stagione. La mostra non poteva documentarci molto strettamente il curricolo dell'arte sensaniana. Anzi, essa ha dovuto un poco «bruciare» le tappe che portavano al definitivo trionfo del vestiarista principe, e dello scenografo. (E non è da considerarsi un monumento al vestiarista ed anche al regista, quella specie di teatrino dove, al termine della mostra, sono stati sistemati i costumi creati per il film Fedora?*).*

Ma si guardi, tra le xilografie, il Ballo dei marinai, *per notarvi a che punto il giuoco dei piani, e delle masse, essendo in pari tempo un bello esempio di scomposizioni e compenetrazioni futuriste, coincida col pretesto narrativo; e signorilmente lo accolga. O, nel* Baraccone, *si ponga mente al gusto tutto allusivo della incisione popolaresca. O, nel disegno datato 1915, un nudo, il felice tentativo di trascendere la eleganza oltre i limiti delle convenzioni naturali (disegni della stessa specie, molto interessanti, ne pubblicò alcuni anche* Solaria*). Sono cotesti antichi motivi di un'arte, e di una nascita artistica, che in sede critica a noi premeva, e soprattutto pareva più possibile, di ricordare in breve.*

Le scene (per la Incoronazione di Poppea, *o per le* Astuzie femminili, *per la* Cenerentola, *o per l'*Elixir d'amore*) sono di una bellezza dinanzi alla quale già il pubblico si trova preparato e cordiale. Benché forse valga la pena di sottolineare il bambolismo squisito ch'è nei figurini acquarellati per l'*Elixir *(e che proprio nei limiti dell'acquarello fa opera d'arte, fine a sé stessa), o quanto di movimento sia colto nei costumi per la tarantella delle* Astuzie; *o nel senso di spazio nei movimenti dei tendaggi quanto di barocco trasceso e di musica rossiniana si mesca nei bozzetti della* Cenerentola. *E si potrebbe aggiungere che lavorando ad abbellire e vestire l'opera teatrale, anzi l'opera* tout court, *il Sensani usasse dei suoi doni di figurativa eloquenza: eleganza, velocità, vivacità.*

Per il cinema tornava a più concentrata riflessione; si veda quella donna seduta sul letto, o quella figura di vedova, nel Fu Mattia Pascal. *C'è un'ironia crudele, e dolente, che ha in sé il proprio castigo e la propria speranza di uno spiraglio sul paradiso; e un'arte fraterna a quella dei più acuti disegnatori francesi di umanità, come, a non citarne altri, un Toulouse Lautrec.*

*Ma riaffacciamoci a una scena di teatro. E meravigliamo dinanzi a questo quadro dell'*Aminta. *Qui è pittura vera. O, se volete, ombra di pittura. (Ritorno, anche qui, alle misteriose suggestioni contenute nella incorporeità, ombratilità, mobilità del cinema?). Comunque, pittura ed ombra di pittura nella accezione di una realtà tanto desiderata, e coltivata da tanto lontano; da esprimersi nella evidenza di un desiderio immateriale, ma potente.*

Raffaello Franchi

Lo “storico„ nella tecnica cinematografica, narrativa, radiofonica.

La più parte dei film recenti porta in primo piano il personaggio che, vestendo i panni sia del narratore sia della memoria del protagonista sia dell'autore o del regista, è sempre, in linea generale, lo storico. *Di solito, l'inizio della storia è dato, sullo schermo, da immagini di paesaggio; esse corrispondono evidentemente alla necessità primordiale di* collocare *personaggi e fatti, costituiscono ciò che nella letteratura narrativa è « quel ramo del lago di Como... ». Singolare concordanza, in questo caso, fra letteratura e cinema, concordanza da seguire nei suoi sviluppi. Noi vediamo che il film muto risolveva il problema della collocazione in maniera del tutto letteraria: sequenze accompagnate dalla didascalia; e il pubblico* leggeva, *sullo sfondo di vedute panoramiche o localizzate, luogo, data, a volte indirizzo e stile, dell'azione. In questo caso eravamo ancora nella tecnica di « quel ramo del lago di Como... », e dove la notizia, dove « un po' di storia » apparivano a sé, complemento (necessario, ma sempre complemento) dell'azione. Il parlato poi si trovò a risolvere in una forma mista (utilizzando ancora la didascalia scritta) oppure a cancellare il preludio, a iniziare l'azione senza l'appoggio preliminare della descrizione. Non diversamente, a guardar bene, la letteratura narrativa nuova, e ciò fino a non molti anni indietro come inizio, si trovò dinanzi allo stesso problema, anche se non giustificato dall'introduzione di un elemento nuovo. Insofferenza della descrizione, necessità dell'iniziare immediatamente l'azione (oppure, « poesia e struttura? »).*

Guardando più a fondo, ci s'accorge che il problema non riguarda solo l'inizio, l'avvio del lavoro; ché descrivere *vuol dire sí paesaggio e luogo, ma vuole anche dire riflessione sui fatti, commento (l'azione del* coro*). Si può notare come il tentativo di risolvere il problema proceda schematicamente, quasi, e nel cinema e nella letteratura, se è vero che la gran voga del narrare in prima persona non sempre apparve necessitata sia nella letteratura che nel cinema. E vien fatto naturalmente di pensare che la conversione dello storico nel protagonista o nell'autore che dice di sé è la soluzione più immediata che si presenta. Si tratta in fondo di trasformare « quel ramo del lago di Como... » in un « nacqui su quel ramo del lago di Como... », detto da Renzo o da Lucia.*

Questa conversione si portava con sé, assai facilmente, una nuova conversione, del narrativo nell'esclamativo; diventava più semplice, e forse anche più suggestivo, trasformare il « la vallata ove passai la mia infanzia » in un « com'era verde la mia valle quand'ero ragazzo, ecc. ». Il lettore si sentiva liberato dalla descrizione e non si poneva il problema in tutti i suoi elementi.

Ho parlato di schematismo, *l'opposto cioè di* necessità, *e non a caso; ché noi vediamo il procedimento descritto diventare passaggio d'obbligo, puro espediente meccanico, fino a far risorgere la questione spinosa di poesia e struttura. L'esempio della radio offre qui un chiarimento non trascurabile. La radio è stata portata a creare il ruolo dello storico dal suo stesso mezzo; in principio si è trattato di affidare allo storico un compito*

puramente didascalico, tanto è vero che lo storico (o narratore) si confondeva facilmente con l'annunciatore. Ciò che ha condotto alla differenziazione del ruolo è stata in gran parte l'esperienza dell'adattamento di opere letterarie al microfono e la conseguente necessità di conservare *il testo originale nei passaggi essenziali. Ma affermare che la radio abbia sinora sempre trovato, intuito, la necessità dello storico, che cioè sempre riesca a superare la meccanicità dell'espediente, non è certo possibile. Anche alla radio molto spesso lo storico è un semplice fatto schematico.*

Ora, è chiaro che la funzione *dello storico va precisata: nel film, come nella radio, come nella letteratura. Ci sia al proposito consentita qualche osservazione preliminare. Introdurre lo storico vuol dire né più né meno che introdurre un* personaggio dell'azione, *un personaggio che viva l'azione e non si limiti alla semplice didascalia. E quand'anche lo storico si converta nel protagonista, occorrerà dare ai due piani, di azione e di riflessione-narrazione, una interdipendenza logica. E' chiaro, ad esempio, che se lo storico-autobiografo (come accade in troppi film) si limita a* constatare *degli sviluppi che il lettore abbia già intuito, la sua funzione cessa d'esser necessaria. Un esempio trito, ma efficace: se una scena di amore culminante perviene al punto in cui si capisce chiaramente che « la donna se n'andrà », sarà inutile che lo storico, che l'autobiografo aggiunga: « Tornai a casa, era partita », a meno che questa espressione non assuma la sua necessità dalla particolare posizione psicologica di chi dice. Forse è stato per andare incontro a tale necessità che molti registi iniziano il racconto dalla fine: allora i due piani (riflessione-azione) sono collegati dalla* memoria *che, pur spersonalizzandosi e presentandoci come personaggio diverso, sempre ondeggia fra realtà e riflessione, instabilmente accostandosi ora all'uno ora all'altro dei due poli, e perciò stesso* mobilizzandosi. *Di conseguenza, verremmo a dire che la prima, l'essenziale caratteristica dello storico è il movimento. E, ove si guardi al cinema particolarmente, questa constatazione si fa più accettabile, più evidente. In fondo, nel film sonoro, la voce dello storico viene ad aggiungersi come terzo elemento di fronte alla fotografia e al sonoro. Ho detto* terzo elemento; *tanto è vero che spesso la voce dello storico viene allontanata di fronte al parlato delle persone dell'azione (alla radio alcuni registi ricorrono addirittura ad accorgimenti sonori per differenziare lo storico). Ma, ed è questa la conclusione che completa il panorama delle nostre argomentazioni, occorre che la differenziazione non divenga distacco, isolamento sonoro. Ché allora la voce perde di movimento, e viene così a cessare la funzione dello storico.*

Adriano Seroni

Circoli del cinema e cultura cinematografica.

Il movimento dei circoli del cinema ha ormai raggiunto, anche in Italia, un sufficiente sviluppo. Ciò significa che esso corrisponde non soltanto ad una istanza di cultura (« bisogna diffondere la cultura cinematografica »), ma anche ad una reale necessità di alcuni strati del pubblico

(« vogliamo vedere certi film »). Pur attraverso difficoltà notevoli, nonostante una situazione organizzativa complessa, quasi tutti i circoli del cinema nati sono riusciti a rimanere in vita; e nuovi circoli sono stati organizzati, non solo nelle maggiori città, ma anche in parecchi centri minori.

Dalla natura stessa di un circolo del cinema derivano i suoi compiti e le sue funzioni. Il circolo è al servizio della cultura cinematografica, vale a dire del cinema tout court. *Esso è fatto per proiettare film. Ma quali film? Questo è il primo problema.*

E' evidente che la risposta a questa domanda non è: i film che è possibile trovare. Ciò presupporrebbe una posizione di inerzia da parte dei circoli. Il problema, prima che pratico, è teorico: o meglio, è assieme pratico e teorico. Per esempio, allorché un circolo del cinema ritiene che appartengano alla cultura cinematografica soltanto certi film, e non altri, ecco che se non può proiettare quei film, è costretto a cessare la propria attività. Vi è infatti presso molti cultori del cinema, il seguente atteggiamento: soltanto i film che corrispondono a determinate posizioni teorico-estetiche hanno un valore d'arte, quindi essi solo rappresentano la cultura cinematografica. In genere, questa posizione porta alla conclusione che soltanto certi film muti abbiano valore d'arte e di cultura, e che quindi ad essi debba essere ristretto il programma di un circolo del cinema.

Vi è poi un'altra posizione, che sembra al polo opposto della prima, mentre in realtà non ne è che un diverso aspetto. È la posizione di quei cultori di cinema che ritengono immaturo il pubblico per i film artistici, e che di conseguenza offrono ai loro spettatori qualsiasi film, pur di conservarli nell'ambito del circolo. Vengono così proiettati film di diversissima natura, senza alcun criterio discriminatore. Abbiamo quindi da un lato una discriminazione settaria e snobistica, dall'altro una mancanza assoluta di discriminazione. I due fenomeni sono sostanzialmente identici; entrambi costituiscono una deviazione dalla natura reale del cinema e della sua cultura. Entrambe le posizioni hanno in comune questa aberrazione: il disprezzo del pubblico. Il pubblico è cretino, dicono gli uni: gli faremo vedere per forza i grandi film d'arte! Il pubblico è cretino, dicono gli altri: gli faremo vedere di tutto, s'arrangi, tanto non capisce nulla!

Ma il cinema non consiste soltanto nelle grandi opere d'arte catalogate dagli storici e studiate dai saggisti. Il cinema non consiste soltanto in tutto quel che compare sugli schermi. Il cinema è l'una e l'altra cosa. Chi si orienta soltanto verso il cinema muto, il « cinema d'arte », dimentica che il cinema è una cosa viva, che di giorno in giorno cresce e si sviluppa, modificandosi, elevandosi, evolvendosi. Chi si orienta soltanto verso il cinema sonoro attuale, verso le « anteprime », dimentica che il cinema ha una storia, sue tradizioni, suoi valori passati dai quali non è possibile prescindere. Il cinema è il primo film di Clair e l'ultimo film di Dmytryk. E' il primo film di Lumière e l'ultimo film di Fernandez. Un circolo del cinema che non si attenga a questa realtà della natura stessa del cinema, è votato all'insuccesso. E' votato all'insuccesso perché o cade in un settarismo accademico, o cade in un eclettismo anticulturale.

Non esiste circolo del cinema senza discussione. Se dopo la proiezione

di un film, non segue una discussione tra gli spettatori, la funzione del circolo è completamente svuotata di significato. Un circolo del cinema dove non si discuta non è un circolo del cinema: è un cinema come tutti gli altri. Questa è la deviazione eclettica e anticulturale. Ma l'altra deviazione non è meno dannosa: è la deviazione accademica, snobista, esibizionistica. Alcuni pochi cultori, tra il disinteresse generale, discutono accanitamente tra loro di metodologia e di ritmo interno, di poesia pura e di dialettica. Essi parlano un linguaggio universitario al cospetto d'una classe di scuola elementare. Essi disprezzano il pubblico; proprio come lo disprezzano gli scettici, non discutendo.

Non vi è cinema, senza pubblico; non vi è, soprattutto, cinema, senza una presa di coscienza e di cultura da parte del pubblico. Il circolo del cinema deve collaborare col suo pubblico, se vuole che il suo pubblico collabori con lui.

Glauco Viazzi

Gli intellettuali e il cinema

Film e società in Rolland, Zweig, Masereel, Bartosch

A Stefan Zweig aveva fatto grande impressione il cinegiornale — di cui narra in *Mondo di ieri* — di una visita ufficiale all'estero dell'imperatore di Germania, qualche mese prima del luglio 1914. Il pubblico francese, all'apparizione dell'Hohenzollern, era saltato in piedi a fischiare contro il rappresentante della Germania. Il cinema, in questo caso, non aveva posto davanti agli occhi degli spettatori che la realtà. Ma essi avevano visto sullo schermo, come in uno specchio magico, la Germania, e l'arrivo presso di loro dell'immagine di qualcosa del Reich che esisteva veramente aveva prodotto quella reazione vivace. L'alta uniforme e l'elmetto col chiodo di Guglielmo avevano indotto inconsapevolmente il pubblico di quella città di Francia a vedere, secondo l'espressione di Franz Werfel, attraverso dei « distintivi esteriori », come un « uomo-specchio ». Al cinema dunque, che era in grado di assumere le idee e gli atteggiamenti della letteratura narrativa e drammatica, era possibile altresí ciò che nessun altro mezzo di scrittura poteva: imprimere nel nastro di celluloide la vita *come era* e farla diventare *simbolo.*

Ma alla forza di rappresentazione del cinema, apparsa cosí violentemente allo Zweig — infatti quella proiezione e l'atteggiamento del pubblico francese gli dettero neri presagi — Romain Rolland (e l'accostamento non ci sembra fuor di luogo data la stretta amicizia che legò i due scrittori) aggiunse un'altra scoperta: « Intravedo le possibilità artistiche del cinema — scriveva al pittore Frans Masereel il 23 giugno 1921 —. Bisognerebbe che uomini come noi si occupassero di cinema, per estrarne il massimo che può dare: un movimento vertiginoso di masse umane, di forza della natura, di popoli, di secoli e di sogni... ».

C'è in questa aspirazione quel senso del *collettivo* che è presente in tutta la sua opera, senso panespressivo (che ritrova del resto nella musica, come ve l'aveva rinvenuto Canudo) e che avvicina singolarmente Rolland al nostro *barisien*: questo romanziere *collettivista,* questo musicologo della *Psychologie musicale des civilisations* dedicata a Beethoven, « il grande maestro della mia arte ».

Col pittore Masereel, Rolland scrisse uno scenario per film nel 1921, pubblicato in Svizzera nel dicembre dello stesso anno, da *Vanity Fair* di New York nel 1925, dall'editore Vorms in Francia nel 1947. Un estratto dello scenario, che si intitola *La rivolta delle macchine* o *Il pensiero scatenato,* è apparso nel febbraio 1948 in *L'Ecran français,* a cura di Fernand Chemardin.

La rivolta delle macchine, definita da Rolland *farsa epica per il cinema,* è una satira truculenta del mondo moderno, dominato dalla macchina: quella macchina che ha fatto scrivere *Robot* a Chapek, e che ha dato al cinema, attraverso i suoi maggiori — Chaplin e Clair — *Tempi moderni* e *A noi la libertà.* Su un popolo apocalittico di Robot — mi valgo del sunto di Chemardin — regna l'*Uomo re delle macchine.* Il giorno dell'inaugurazione di una nuova sala del Palazzo delle macchine, il presidente e un seguito di ufficiali, dignitari, « principi asiatici, re africani, ambasciatori gallonati, generali dorati e piumati, ufficiali in ogni uniforme, attrici, mondane, e altre uccellatrici di Cosmopoli » esultano davanti alle divinità meccaniche. Dopo il discorso del Presidente, pezzo di bravura alla gloria del Progresso umano, « simile a un fiume, cateratta, Niagara formidabile, nella luce splendente! », i visitatori passano sotto la macchina che legge il pensiero. « Il principio da adottare in queste immagini » indica lo scenario « sarà di rappresentare la persona cosí come ella si idealizza in maniera caricaturale nel proprio pensiero, con una figura simbolica che materializza l'impressione: cosí per la bella Ortensia, Ortensia imperatrice nelle braccia di uno dei sovrani, neri o gialli, o anche di tutti e due, con un coro di adoratori; in fondo, domina la scena un pavone che fà la ruota. Per altri individui, una banderuola, un tacchino che chioccia, un dormiglione legato da un tela di ragno, una scimmia sgambettante, ecc., e sempre, accanto al simbolo, una scena grottesca della vita immaginaria del personaggio ».

Il Presidente si fa avanti a sua volta per essere esaminato. Si tenta di dissuaderlo. « Ma egli non vuol comprendere; bisogna sottomettersi alla sua volontà. La prova è nulla, il risultato zero (lo schermo resta bianco con alcune vibrazioni fluttuanti). Non c'è niente... Il Presidente non capisce e continua a sorridere, incantato... ».

Nella seconda parte del film assistiamo alla rivolta delle forze meccaniche e alla fuga sperduta di questi Caini dell'età metallica. Immagini comiche — quelle del Presidente in pantofole, ma sempre in tenuta, cravatta bianca, cappello in mano — attenuano l'orrore delle scene della strage, carne contro acciaio. L'invasione si estende. Jules Verne e H. G. Wells non avrebbero potuto veder meglio. Alla fase piú acuta del dramma, la speranza rinasce: le macchine non uccidono i loro prigionieri; esse hanno bisogno degli uomini; i loro congegni come gli organi umani debbono essere alimentati, conservati. « Il genio dell'uomo trionfa sulle macchine ». « Epilogo. Pastorale comico-politica alla maniera dei due *Orfei* (quello di Glück e quello di Offenbach) ma con una musica *modernissima* ».

Lo stesso Presidente fa un nuovo discorso, ma questa volta alla gloria delle bellezze della vita rurale, mentre, dietro di lui, un uomo disegna febbrilmente i piani delle macchine future.

Come appare dalle lettere a Masereel, lo scrittore provò vivo diletto a ideare e stendere lo scenario. Ma la critica che vi si rinviene, osserva Chemardin « è dura e spietata, sotto l'apparenza di una ironia leggera. Il padrone delle macchine e gli operai che le manovrano sono degli es-

seri rustici, dagli impulsi animaleschi: la macchina non ha liberato l'uomo ».

Rolland avrebbe voluto dare il suo scenario « a uno dei grandi *metteurs en scène* americani ». « La rivolta delle macchine non è stata scritta da me per essere *Letta,* ma per essere *Vista* ».

Anche se l'uso del vocabolario tecnico non gli era familiare, o anche ignorando addirittura le possibilità della camera, Rolland ha saputo scoprire o riscoprire le leggi dell'espressione cinematografica. In una lettera a Masereel dice a proposito del progettato film: « Al principio, la galleria delle macchine non può essere vuota, e la porta di fondo non può aprirsi. Ciò non sarebbe verosimile. La porta deve essere aperta e si deve vedere (forse dal fondo della sala) la testa del corteo che si addentra fra le musiche. Poi, se si vuole, ci si porterà istantaneamente in testa al corteo, si procederà, si costeggerà, si seguirà, e di nuovo si scavalcherà durante il suo passaggio nel tappeto rotante (vedete come tutte queste indicazioni di continui spostamenti — non solo di attori ma dell'osservatore — che animano lo spettacolo, complicano il testo dello scenario) ».

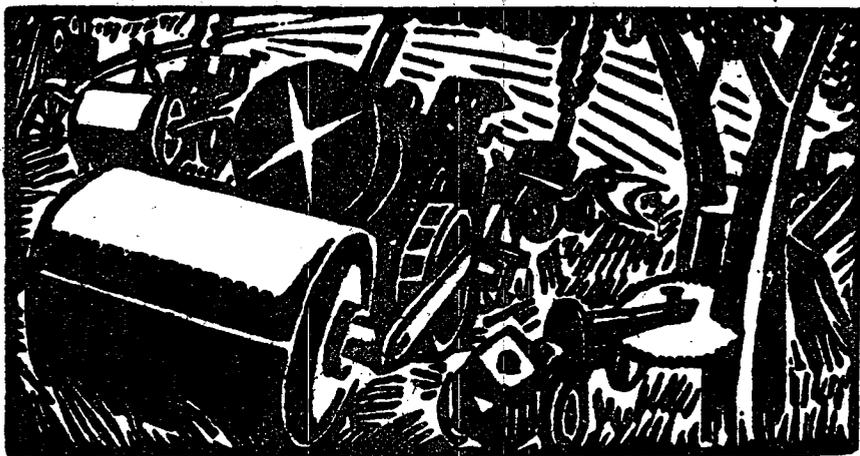
Riportiamo della *Rivolta delle macchine o Il pensiero scatenato,* che fu stampato con le illustrazioni di Frans Masereel, la scena terza, quella della rivolta.

LA RIVOLTA DELLE MACCHINE O IL PENSIERO SCATENATO

Lo spettatore
è trasportato, all'alba,
su una collina
alle porte della città,
dove si domina la città in rovina
e i campi
(Questa collina è l'ultima ondulazione
del massiccio delle montagne
che si scalerà in seguito)

Il popolo della città,
il Presidente
i suoi ministri
i personaggi ufficiali e mondani
del primo quadro
si sono rifugiati precipitosamente
sulla cima
vestiti a metà,
ciascuno col primo oggetto
afferrato nella fuga.
Si riconosce fra questa folla sovreccitata,
che si agita con gran rumore,
il Presidente
in pantofole,
ma sempre in tenuta, cravatta bianca
e col cappello in mano;
la bella Ortensia,
che si lamenta del sole, della polvere,
e della mancanza di sguardi;
Felicité Pilon,
che si distingue per il suo sangue freddo
e comincia a rassicurare, stimolare
raggruppare le buone volontà;
Aviette e Rominet,
che non si annoiano,
perché essi vedono su tutto,
insieme,
il lato pittoresco e burlesco
degli avvenimenti:
Rominet è interessato
dal problema delle Macchine ribelli;
e gli occhi furbi di Aviette
non perdono dettaglio
delle facce spaurite,
delle scene di recriminazione
e delle dispute grottesche,
fra quelli che li circondano.
Alla gente della collina
sono mescolati animali domestici,
buoi,
asini,
cani,
maiali scappati.
La folla a bocca aperta contempla
gli ultimi monumenti della città,
che cadono,
qualche alto Campidoglio,
o un Sacro-Cuore sulla collina
che resta ancora un po' di tempo
al di sopra delle rovine,
e si abbatte a sua volta.
Ed ecco le macchine che sbucano

dalla città distrutta,
nei campi che ridono al sole del mattino:
vaste distese di messi bionde,
prati,
dei boschi,
viali di pioppi sulla riva del fiume...
La marmaglia delle piccole Macchine
trotta sempre in testa.
Poi il grosso dell'esercito,
e i mostri in coda.
Dietro di loro,
si vede uscire dalla città, sempre di corsa,
il Padrone delle Macchine,
con alcuni dei suoi operai,
che si sforzano

Marteau Pilon e i suoi operai
si portano
sconcertati,
spossati, senza fiato,
in cima alla collina,
dove sono accolti
dalle ingiurie della folla.
Ma lo spettacolo
di quel che avviene nella pianura
distoglie presto da essi
l'attenzione generale.
Dopo un momento d'incertezza
e di oscillazioni caotiche,
le Macchine
hanno intrapreso

FRANS MASEREEL *La rivolta delle macchine* o *Il pensiero scatenato*

di mantenere il loro passo indiavolato.
Certe Macchine si girano un istante,
come animali domestici,
per guardarlo,
fiutarlo,
ascoltarlo.
Esso tenta di calmarle.
Dopo una breve sosta
esse gli girano le spalle,
e seguono la loro strada.
Il Padrone e gli operai
vogliono riprenderne, di forza,
possesso.
Allora le Macchine si irritano,
si mostrano minacciose,
mettono in fuga
la piccola schiera di uomini,
che inseguono,
a passo di corsa,
fino ai piedi della collina.

la distruzione della campagna.
Ed ognuna,
in questo largo spazio,
fà scelta della sua parte,
vi si accanisce,
con ostinazione impressionante
e maniaca.
Le Trebbiatrici
e Falciatrici
passano rasente ai campi.
Le Seghe Meccaniche
tagliano gli alberi,
a fior di terra,
e li segano poi in piccoli dischi.
Le Perforatrici
cercano dappertutto delle pareti
contro cui fare sforzo.
Le Gru
stupidamente
tolgono via da terra

tutto ciò che non possono ghermire
e versano a sinistra
tutto ciò che hanno preso a destra,
e riversano a destra
ciò che hanno messo a sinistra.
I Rulli Meccanici
danno ordine e proprietà
rompendo tutto.
Le Pompe da incendio
si sfogano a bere il fiume
e a sputarlo sulle rive
inondando tutto...
L'indignazione,
il furore,
il terrore della folla
che assiste allo spettacolo
dall'alto della collina,
sono al culmine.
Essi mostrano il pugno,
urlano, minacciano,
gesticolano,
o si accasciano prostrati.

Lo Stato Maggiore,
calmissimo, sicuro di sé,
dice che sarà spazzata via questa canaglia
in pochissimo tempo.
Lancia sulla pianura dei Tanks blindati
e guerniti di mitragliatrici.
Ma, arrivati vicino alle grandi Macchine,
si vedono i Tanks arrestarsi,
e gli uni cogli altri
fiutarsi sotto la coda.
Scambiano segni di amicizia.
I soldati dei Tanks sono fatti prigionieri
e l'enorme banda si unisce alle Macchine.
Dopo di che,
tutte insieme
avendo rasa al suolo la pianura,
le Macchine,
si mettono in marcia verso la collina.
E l'infelice popolo di uomini,
urtandosi, scompigliandosi,
fugge spaventato verso le montagne
in una rotta disperata.

Romain Rolland

Ma torniamo, ora, a questo « malhereux peuple des humains ». Vediamolo dall'altra parte: non attore del cinema, ma spettatore, éd al tempo stesso attore, di qualcosa di piú terribile. Considerato come protagonista di film, al modo di Rolland, o disposto, al contrario, a fare da spettatore nelle parole con cui ce lo descrive Zweig, esso è interpretato con la stessa chiave, conforme alla concezione del mondo dei due scrittori: cioè nell'ideale pacifista.

UN EPISODIO PERSONALE

Le dissi che stavo per andare a Parigi e che forse si sarebbe potuta tentare una manifestazione comune. « Perché forse? » insistette « Le cose vanno malissimo. La macchina è già in moto ». Fu difficile per me, già inquieto, calmarla.

Ma appunto in Francia, un secondo episodio personale mi rammentò quanto la vecchia signora, che a Vienna non era presa molto sul serio, avesse veduto profeticamente l'avvenire. Fu un lieve incidente, ma caratteristico per me. Nella primavera del 1914 mi ero recato con un'amica per alcuni giorni da Parigi nella Turenna, per vedere la tomba di Leonardo da Vinci. Avevamo passeggiato per ore ed ore lungo le dolci rive della Loira, e la sera eravamo stanchissimi. Decidemmo quindi di recarci ad un cinematografo della semiaddormentata cittadina di Tours, dove avevo già reso omaggio alla casa natale di Balzac.

Era un cinematografo popolare, per nulla simile ai moderni palazzi luccicanti di vetro e di cromo; un locale adattato alla meglio, gremito di gente modesta, di operai e di soldati, di donne del mercato, di vero popolo insomma, il quale chiacchierava bonariamente e, malgrado tutti i divieti, mandava in aria nuvole di fumo di tabacco ordinario. Compar-

vero prima sullo schermo le *Novità del mondo intero: una regata in Inghilterra.* Commenti e risa della folla. *Una rivista militare francese:* scarso interesse del pubblico. Poi, come terza scena, *La visita dell'Imperatore Guglielmo all'Imperatore Francesco Giuseppe a Vienna.* Apparve d'un tratto sullo schermo la ben nota banchina della brutta stazione ovest di Vienna, con qualche agente di polizia in attesa di un treno. Poi un segnale, ed ecco il vecchio Francesco Giuseppe che passa accanto alla guardia d'onore per accogliere l'ospite. Quando il vegliardo apparve sullo schermo, già un pochino curvo e malfermo, la gente di Tours rise bonaria di quel vecchio signore dalle basette bianche. Ma poi entrò in stazione il treno, passò il primo, il secondo, il terzo vagone. La porta della carrozza-salone si aprí e ne scese in uniforme di generale austriaco, coi baffi ben ritti, Guglielmo II. Nell'istante in cui l'Imperatore di Germania apparve sullo schermo scoppiò nella sala un coro di fischi e di grida. Gridavano e schernivano tutti, anche le donne e i bambini, come se si sentissero tutti personalmente offesi. Quella brava popolazione di provincia, la quale non sapeva certo di politica altro che le notizie dei giornali locali, pareva di colpo impazzita.

Rimasi atterrito, sin nel profondo del cuore, poiché mi accorsi fino a che punto era già arrivato l'avvelenamento di una propaganda d'odio, capace di eccitare contro il Kaiser e la Germania anche i piú ignari cittadini e soldati, cosí che bastasse una fugace immagine sullo schermo per provocare simili sfoghi. Non fu che un minuto: quando comparvero sullo schermo altre vedute, parve tutto dimenticato. Gli spettatori ridevano a crepapelle di una « comica », battendosi dalla gioia gran colpi sulle ginocchia. Fu solo un istante, ma sufficiente a mostrare quanto sarebbe stato facile nel momento di una crisi, dall'una e dall'altra parte, eccitare le popolazioni, ad onta di tutti i tentativi d'intesa, di tutti i nostri sforzi leali.

Nei giorni seguenti riferii quell'episodio agli amici; ma i più non lo presero troppo sul serio: « Quanti scherzi ci siam permessi noi fanciulli contro la regina Vitoria, eppure due anni dopo si concludeva un'alleanza con l'Inghilterra! Tu non conosci i francesi. La politica non li scuote a fondo! ». Soltanto Rolland vide altrimenti la cosa e disse: « Quanto piú un popolo è ingenuo, tanto piú è facile accattivarselo. Da quando abbiamo Poincaré le cose vanno male. Il suo viaggio a Pietroburgo non sarà una gita di piacere »...

Stefan Zweig

Come abbiamo detto, fu dopo la prima guerra mondiale che Rolland immaginò *La rivolta delle macchine.* Ma non vide, se non nella successione delle incisioni di Masereel, il film che aveva desiderato di fare. Era un conto aperto col cinema per entrambi gli artisti. Per Masereel restò sospeso fino al 1930-34. Fu in questo periodo, infatti, che Berthold Bartosch compose, riprese e diresse *L'Idée,* film basato su un album di 83 incisioni di Frans Masereel, che era stato stampato in Germania in 30.000 esemplari.

Di « romanzi senza parole » Masereel non ha composto soltanto questo. Ricorderò, per quanto è a mia conoscenza, *Le soleil,* di cui si ha qualche saggio xilografico anche in « Eco del mondo », n. 3; *Jeunesse,* stampato a Zurigo nel 1948 (Europa Verlag) con presentazione di Thomas Mann, di cui dà conto G. A. Luzzatto in « Fiera Letteraria », n. 38, 1948 (« V'è qui, certo, l'influenza del cinematografo », scrive il Luzzatto). E altrettali romanzi per immagini potrebbero essere quelle sue incisioni che acompagnano le pagine di De Coster o di altri scrittori suoi compatrioti (1).

Il pensiero animatore de *L'Idée* è, in definitiva, quello stesso della *Rivolta delle macchine,* o di *Soleil* e *Jeunesse.* V'è, alla base, la costanza per una aspirazione sublime: pace, fratellanza, sole per una società soffe-

FRANS MASEREEL *Le Soleil*

rente, e l'ossessione della guerra, dell'odio, del dolore; ciò che non ha fatto sopravvivere Zweig e lo ha spinto al suicidio. Ma qui la violenza polemica è considerevolmente accresciuta: « Masereel ha elevato contro il sistema attuale una requisitoria feroce, spietata, ci ha dato della vita infernale che conduciamo il quadro piú terribile... E' questo creatore buono, giusto e onesto, questo fiammingo mistico e sensuale, l'uomo delle folle e delle rivolte, della speranza e dell'amore, che ha avuto per primo l'idea di impiegare il disegno animato a fini diversi dalla fantasia stravagante, anche se geniale. Ha disegnato e girato un film completamente nuovo,

(1) Vedi il Catalogo: *Exposition du Livre et de la Gravure en Belgique du XVe siècle à nos jours,* Milan et Rome 1948.

per la sua importanza materiale, la profondità della scenografia, l'utilizzazione dei personaggi umani che recitano con ritmo proprio » (1).

Una illustrazione del film, la quale mette ampiamente in luce il suo carattere prettamente politico, si deve a Roger Manvell, e può leggersi in *Film* (Penguin Books, varie ed.).

«L'IDÉE», FILM DI BERTHOLD BARTOSCH E FRANS MASEREEL

Un solo lavoro resta fuori come un'opera d'arte in mezzo ai film disegnati a carattere drammatico: *L'Idée* di Berthold Bartosh, con musiche di Honegger, basato su incisioni di Masereel; film bandito nel nostro paese a causa del suo estremismo che attacca capitalismo e clericalismo. Dura circa mezz'ora e può essere apprezzato per l'azione e la magnifica abilità di disegno. Il tema è il seguente: il ricco e il potente temono l'aspetto del-

BARTOSCH e MASEREEL *L'Idée*

la verità. Essi comprano autorità e tribunali per assoggettare la verità e la spogliano della sua incomprensibile evidenza. Anche il povero respinge la verità nella cecità della sua schiavitú, benché la causa della verità sia la sua stessa. Truth (la Verità) è rappresentata come una donna nuda, l'Idea che viene ad ogni artista creatore. Il film comincia con fluttuanti mutevoli nebulose da cui nasce la nuda luminosa figura della donna. Un operaio la riceve in forma dimessa ed avvolgendola la porta come un messaggio ai capitalisti i quali rimangono scandalizzati anche a questa sua re-

(1) « *L'Idée* sarà imitato — aggiungeva Jean Lévy. (Tutti i passi citati sono estratti da: Jean Lévy, *Une révolution dans le dessin animé*: Idée, *film de Frans Masereel e Berthold Bartosch*; « La Revue du cinéma », n. 29, 1 dicembre 1931). Su questa strada, a nostra conoscenza, non ha continuato che la cinematografia céka, quella cioè cui appartiene il Bartosch. Un esempio: *O milionari Ktery Ukradl Slunce* (*Il milionario che rubò il sole*), *regia di* Müller, *soggetto di* Wolker, presentato nel 1948 alla Mostra d'Arte cinematografica di Venezia.

lativa nudità. Essi la rivestono. E' giudicata da una corte ecclesiastica che la esamina soltanto per rivestirla di nuovo: e ripassa nelle vie della città in cerca del suo interprete, attraversa il vecchio ponte della tradizione, simile al Ponte Nuovo della ricchezza, e si dirige al simbolico ponte di ferro che simbolizza l'industrialismo. Incontra ancora l'operaio. Contro uno sfondo industriale di fumo e ciminiere parla ai lavoratori tramite il suo interprete. Ma esso è arrestato e processato, soltanto con la sua Truth come protettore e guida. Viene giustiziato. Gli operai lo portano in una rozza bara alla tomba, dove è sotterrato con la figura della Verità che assiste.

Un professore tenta di misurarsi con lei, ma Truth rifiuta limiti alle proprie teorie, come vorrebbe imporgliene l'interlocutore, poi trova il suo mezzo di esprimersi nella stampa operaia. Un capitalista sta riflettendo sul modo di ridurla a schiavitù e spera di riuscirci. Cerca altresì di togliere denaro ai poveri operai e di impossessarsene, ma non fà nascere che ribellioni. La marcia dei soldati controritma la marcia dei lavoratori. Sopra i soldati ondeggia il simbolo del denaro: la Verità va incontro agli operai che avanzano. Avviene lo scontro; gli operai muoiono al suono di un'alta musica tonante: come Venere Afrodite la Verità sorge dal sangue e dalla carne martoriata degli operai e la marcia dei soldati contrappunta la marcia funebre dei morti. I simboli avversari soppiantati dal denaro si dissolvono dinanzi alla fiera sagoma della Verità, che a sua volta scompare nelle nebulose fluttuanti della sua essenza giunta a perfezione.

Roger Manvell

Questo scenario dell'*Idée* — donna nuda, ha scritto Jean Lévy, « inseguita e vestita dalla società, che si rivela a un uomo e lo fà agire e parlare, fino a quando è arrestata e fucilata, ma evade dal cadavere e tenta ancora di illuminare gli uomini, finché torna nel cervello di colui che abbandonò e il quale, da parte sua, stà maturando un'altra idea, che continuerà il compito della prima » — è molto vicino alla *Rivolta delle macchine;* non tanto perché contiene il lievito della stessa ansia sociale, quanto per una certa costruzione. Si vedano ad esempio, i due finali: l'*idea* continua, e anche l'uomo che aveva inventato le macchine, come è stato rilevato (pag. 54) continua febbrilmente a disegnare i piani delle macchine future.

Per Zweig, Rolland, Masereel, Bartosch, il cinema non è venuto invano: ogni espressione d'arte, per essi, non poteva servire che il loro ideale di pacifismo, che la loro azione di polemica sociale. Il cinema fu presente nei loro rapporti con la società, che tentassero di modificarla con le loro idee, o ne sentissero, proprio mediante il cinema, come in quello spettacolo di Tours descritto da Stefan Zweig, la estrema sensibilità, fragilità, e soggiacenza agli influssi. E', quella pagina di diario, una esperienza filmologica *ante litteram,* la disperata constatazione di ciò che può essere un « effetto cinematografico », il male, oltre che il bene, l'odio, oltre che l'amore, che può seminare un film.

Mario Verdone

NOTA A ZWEIG. Sulle opere di Stefan Zweig sono basati i soggetti di vari film. Ricordiamo:

Narkose (1929): *scenario di* Béla Balázs *basato su un racconto di* Stefan Zweig; *regia di* Alfred Abel; *attori*: Jack Trevor, Renée Heribel, Alfred Abel.

Brennende Geheimnis (*Segreto ardente*) (1933): *soggetto basato sul romanzo «Adolescenza» di* Stefan Zweig; *regia di* Robert Siodmak; *attori*: Willy Forst, Hilde Wagner, Hans Joachim Schaufuss, Alfred Abel.

Amok (1934): *regia di* Fedor Ozep; *fotografia di* Curt Courant; *scenografia di* Lazare Meerson; *attori*: Jean Yonell *e* Marcelle Chantal.

Marie Antoinette (*Maria Antonietta*) (1938): *soggetto basato sulla biografia scritta da* Stefan Zweig; *regia di* W. S. Van Dyke; *attori*: Norma Shearer, Tyrone Power, John Barrymore.

Letter from an Unknown Woman (*Lettera da una sconosciuta*, 1947): *produzione*: Universal-International; *regia di* Max Opuls; *fotografia di* Franz Planer; *attori*: Louis Jourdan, Joan Fontaine, Mady Christians, Marcel Journet, Art Smith, Carol Yorke.

Beware of Pity (*Felicità perduta*, 1947): *regia di* Maurice Elvey; *scenario di* W. P. Lipscomb *basato su un romanzo di* Stefan Zweig; *fotografia di* Derick Williams; *scenografia di* Alexander Vetchinsky; *costumi di* Cecil Beaton; *musica di* Nickolas Brodzsky; *attori*: Lilli Palmer, Albert Lieven, Gladys Cooper, Cedric Hardwicke.

NOTA A BARTOSCH. «Nella realizzazione pratica di *L'Idée* Masereel è stato potentemente aiutato da un tecnico al quale sembra che non sia ancora stata resa pienamente giustizia. L'architetto céco Berthold Bartosch. Questo ricercatore silenzioso si è dedicato alla fotografia animata dei disegni, degli schizzi, delle ombre, dal 1914. Per Hanslik, professore di economia sociale all'Università di Vienna, che cercava di realizzare attraverso il cinema un procedimento di educazione popolare, pratica e rapida, Bartosch ha girato, fino al 1920, molte bande da 500 a 1000 metri, su temi di storia e di geografia generale (il rilievo della terra, la terra dello spazio ecc.). A Berlino, sempre con Hanslik, Bartosch girò una curiosa ricostituzione della battaglia dello Skagerrack. In un solo rullo, utilizzando fotografie prese sul posto, e le evoluzioni di 600 disegni, fissò definitivamente l'*historique* di questo combattimento di 24 ore. Ha girato ugualmente per una società scientifica di Zurigo alcuni film di 300 metri — pure dimostrazioni politiche su questioni sociali — e un film di 1000 metri sulla propagazione delle onde. Poi, dal 1925 al 1926, Bartosch collaborò con la disegnatrice Lotte Reiniger, di cui non è stato dimenticato il curioso film d'ombre *Le Prince Ahmed*. Ancora ombre: un passaggio di 800 metri in un film poco conosciuto di Renoir: *La Chasse au bonheur*. Parallelamente a questi lavori d'ordine commerciale Bartosch continuava i suoi film dimostrativi e girò in quest'epoca alcuni studi sul sistema solare, le maree, le nubi, gli elementi. Tutta la parte geografica di *Voyage aux Indes* di Hurliman è sua. Poi, incontrò Masereel, e d'allora si consacrò all'*Idée* (1930-34)». Così Jean Lévy (già citato). Nel 1940, a quanto scrive Baldo Bandini (*Cinetempo*, n. 17, Milano, 1946) Bartosch ha continuato in Francia la sua produzione di disegni animati con un cortometraggio in bianco e nero: *Hitler*.

Notiziario estero

Il film svedese dall'avvento del sonoro ad oggi

Forse, poche nazioni, come la Svezia, possono vantare di aver dato un numero cosí rilevante di scelte attrici di classe mondiale: bastano solo alcuni nomi: Greta Garbo, Zarah Leander, Kristina Söderbaum, Ingrid Bergman, Viveca Lindfors, Signe Hasso e la recentissima Mai Zetterling.

Se è vero che quasi tutte queste attrici hanno conosciuto la celebrità mondiale solo quando si sono allontanate dalla loro terra dirigendosi verso gli studi dell'America del Nord o della Germania, resta sempre, però, ai registi ed ai produttori svedesi il merito di averle sapute scoprire, educare, valorizzare e lanciare.

Certamente tutto ciò è uno degli aspetti piú appariscenti del cinema svedese, ma non ne è la realtà: resta sempre, infatti, come una parte relativa di esso, e può esserne considerato « il prodotto umano »; ma ciò che naturalmente interessa di piú è il « prodotto artistico »: il film.

La produzione cinematografica svedese, oggi, sia per il suo sviluppo quantitativo che per il suo valore artistico, si impone alla osservazione, all'interesse ed alla curiosità del mondo intero. Crediamo opportuno, pertanto, dare alcuni cenni informativi sull'immediato passato e sul presente del cinema di questo paese del nord.

La storia recente del cinema svedese è la storia di una lotta di un grande decaduto che tenta a tutti i costi di risollevarsi, di riportarsi su un piano di avanguardia su cui già si trovò, un giorno, con tanto onore.

Non è, infatti, il caso di ricordare come sia stata la scuola svedese del cinema muto a rivelare il film come arte e ad ammaestrare per lungo tempo, conquistando una rinomanza mondiale. Una trattazione a parte merita la serie interessantissima dei film prodotti in questo periodo; trattazione che non faremo questa volta, dato che abbiamo posto dei limiti al nostro esame.

Alla partenza di Stiller e Sjöström, attratti da Hollywood, che avevano in cosí gran parte contribuito alla grandezza del cinema svedese, cominciò il declino ed i film svedesi disparvero quasi dal mercato internazionale e con essi ogni forma di influenza sulla produzione degli altri paesi.

Erano gli anni della nascita e dello sviluppo del cinema sonoro e l'agonia del cinema muto coincideva con quella del cinema svedese. Ormai, oltre ai grandi maestri sopra citati, se ne erano andati anche i migliori artisti, fra i quali Lars Hanson, Binar Hanson e Greta Garbo. Negli anni 1928, 1929, 1930, gli svedesi non produssero alcun film di valore internazionale. Si vedeva nel film sonoro in questi anni di crisi la fine di ogni possibilità di sviluppo per la cinematografia di piccoli paesi con lingue non parlate fuori delle proprie frontiere, e la sfiducia derivante dalla creduta incapacità a « conquistare il mondo » fece crollare l'apparato dell'organizzazione cinematografica svedese.

Poi, naturalmente, con la possibilità del doppiaggio incominciò la ripresa: fu una ripresa lenta e difficile, non solo perché si doveva incominciare partendo dal nulla, ma anche perché ormai la grande produzione americana aveva invaso la Svezia portando un nuovo stile e creando un nuovo gusto.

Si incominciò con film di carattere prettamente nazionale, piú facili a trattare e piú idonei a sollecitare l'interesse del pubblico: vita di boscaiuoli,

drammi e lotte sulla neve, balli campagnoli e notti di S. Giovanni: ambiente, dunque, prettamente svedese.

Il pubblico si interessò a questi film ed incominciò ad affiancare con la propria simpatia il lavoro dei registi ed attori, e si incominciarono a trovare anche i necessari capitali. Negli anni dal 1930 al 1935 venti film di lungo metraggio furono prodotti ogni anno, numero assai rilevante per un paese piccolo di sei milioni di abitanti, se si considera che questi film furono proiettati quasi esclusivamente in Isvezia.

Ma il numero aumentò ancora, e durante l'ultimo anno di pace — il 1939 — si videro uscire ben trenta film.

Si deve notare che durante tutti questi anni l'importazione dei film stranieri veniva effettuata senza restrizione alcuna ed il pubblico continuava ad essere favorevole alla produzione dei paesi stranieri, poiché in tutti i tempi è stato molto sensibile alle idee provenienti dall'estero. Una prova evidente ed eloquente del desiderio degli svedesi di prendere direttamente contatto con quello che c'è di nuovo e di caratteristico nella produzione straniera, è che il pubblico ha rifiutato categoricamente di accettare i tentativi che sono stati fatti di presentare i film doppiati, come avviene ad es. in Italia: solo brevi didascalie sono ammesse, e sotto questa forma gli svedesi apprezzano tutti i film stranieri aventi un qualche interesse. A questo proposito giova notare che, mentre negli anni precedenti la guerra grandi successi ebbero in Svezia i film francesi, preferiti a quelli di Hollywood, in questi ultimi mesi sono i film italiani che riscuotono il maggior favore di pubblico e di critiche: soprattutto *Roma città aperta, Vivere in pace, Paisà, Sciuscià* e *Preludio d'amore*.

Durante gli anni di guerra, i film svedesi aumentarono ancora: nel 1940 furono 36, nel 1941 34, negli anni 1942, 1943, 1944, la produzione fu di 43 film annuali. Tale cifra fu raggiunta pure nell'anno 1945, mentre nel 1946 si nota un ribasso (34) per poi ritornare nel 1947 a 41.

Ma vediamo ora alcuni dei piú interessanti prodotti.

I film del primo periodo del parlato svedese trattavano, come già notammo, di commedie popolari in ambienti prettamente svedesi, il tutto abbastanza prolisso ed artificioso. Tale produzione non aveva ancora un carattere distinto e si rivolgeva solo al mercato interno.

Le prime opere di valore e che ottennero pure un certo successo all'estero sono dovute al regista Gustaf Molander, considerato, a ragione, uno dei piú grandi registi svedesi. Egli, che era già conosciuto nel cinema muto, realizzò nel 1931 il film *Una notte (En natt)*, un episodio drammatico della guerra del 1918 in Finlandia. Notevole è la fotografia, specialmente negli esterni girati sui campi di neve del nord della Svezia.

Rose nere (*Svarta rosor*) fu un altro buon lavoro di Molander, che diresse nel 1935 *Swedenhielms* con Ingrid Bergman ed il grande attore di teatro Gösta Ekman. Iniziava cosí, per la grande attrice, che già aveva fatto due film non di carattere eccezionale, una lunga serie di superbe interpretazioni.

I due attori ricordati furono riuniti da Molander ancora una volta nel 1935 nel film *Intermezzo,* che fu girato in versione americana a Hollywood e nel quale Ingrid Bergman fece il suo debutto internazionale. Il film, per la vivacità del dialogo e per la profondità dei sentimenti dominanti, piacque moltissimo ovunque fu proiettato.

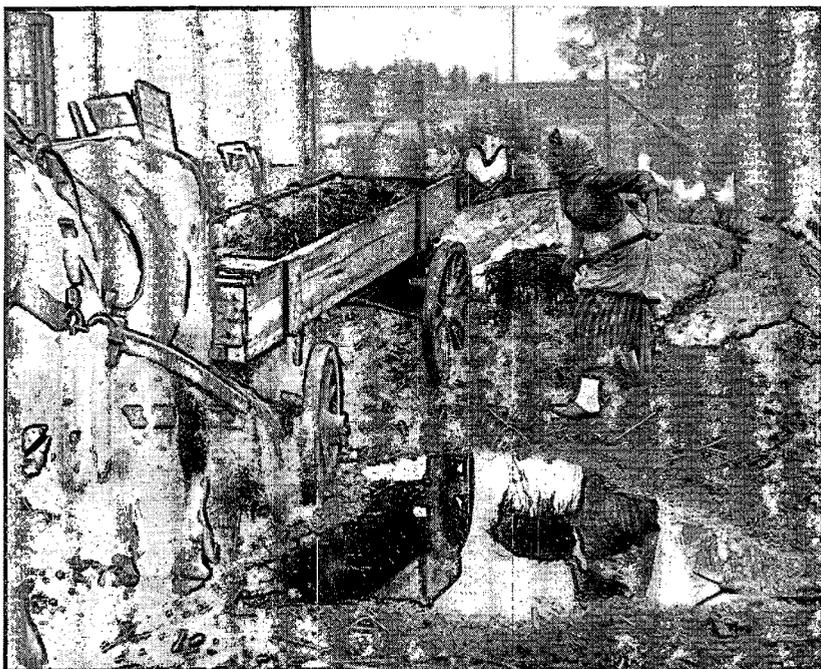
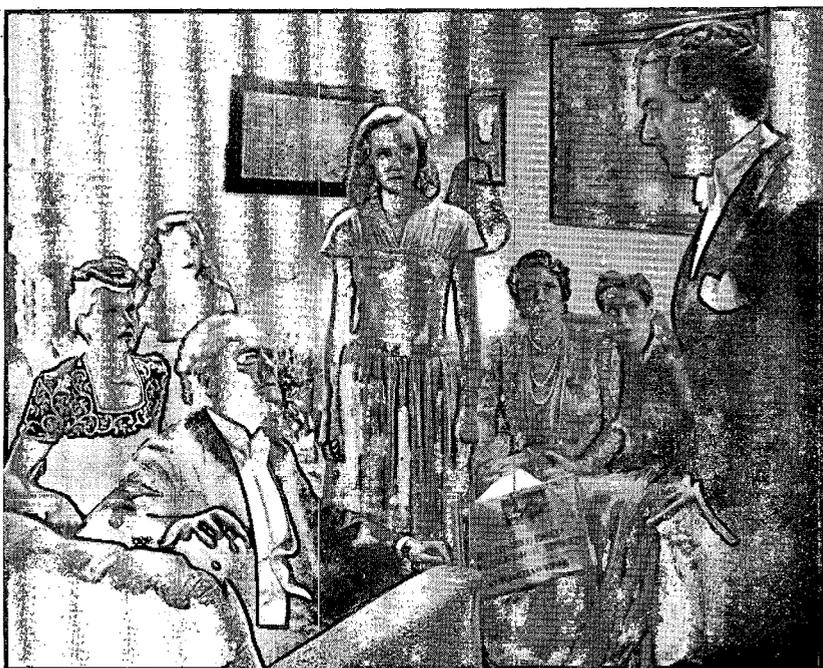
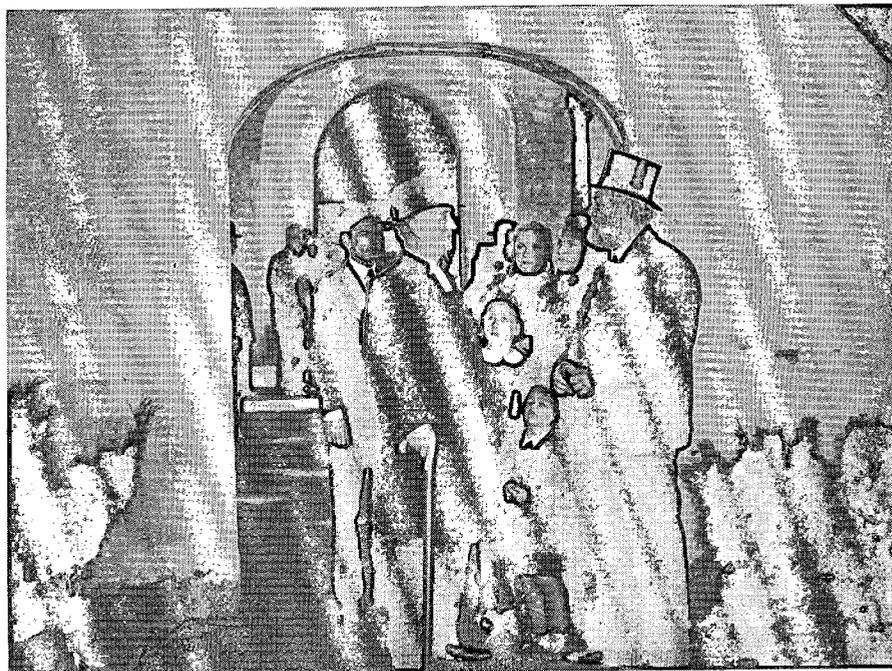
Nel 1937 uscí il primo film di Signe Hasso *La notte stregata (Häxnatten)*, film di relativo valore artistico, ma che serví a porre subito in luce la attrice per l'interpretazione carica di entusiasmo giovanile e di freschezza.

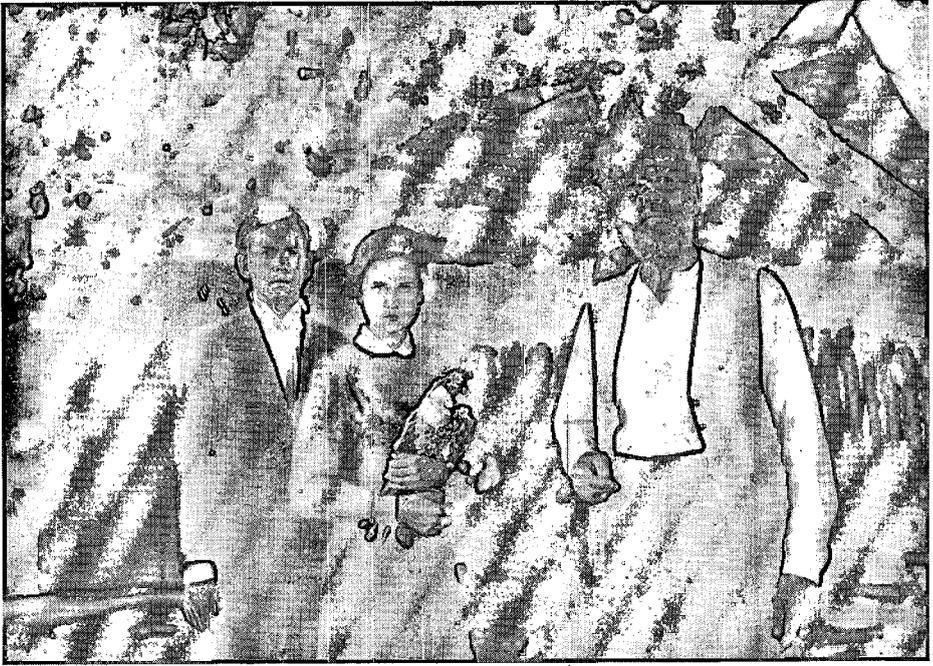
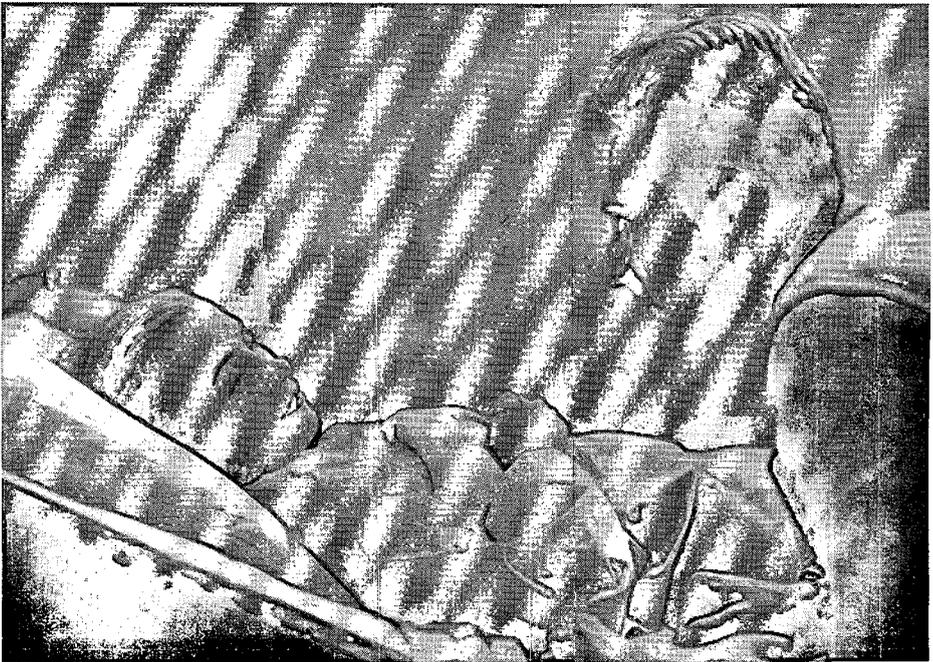
Molti altri film la Hasso interpretò in Svezia mettendo in mostra un considerevole «charme» che, tuttavia, Hollywood non ha mai saputo risvegliare in lei. E mentre gli americani non hanno saputo comprendere il suo talento, ci sono molti svedesi che lo ritengono piú grande e promettente di quello di Ingrid Bergman.

La Hasso fu lanciata da Schamyl Bauman, un regista che sviluppò il suo fine senso poetico della vita quotidiana in uno stile tipicamente svedese con due film di considerevole levatura artistica: *Carriera* (*Karriär*) nel 1938 e *Noi due* (*Vi tva*). Nel 1940 egli sedusse il paese intero con una commedia senza pretese, *Il professore fa del jazz (Swing it, magistern),* che descrive delle giovani collegiali prese dal demone del jazz.

Non possiamo passare sotto il silen-

ALF SJÖBERG *Hets* (1942)

ALF SJÖBERG *Iris e il tenentino* (1943)

GUSTAF EDGREN *Katrina* (1943)

GUSTAF MOLANDER *Brilla una luce* (1943)

GUSTAF MOLANDER *Ordet* (1943)

GUSTAF MOLANDER *Ordet* (1943)

GUSTAF MOLANDER *Ordet* (1943)

GUSTAF MOLANDER *Ora incomincia la vita* (1948)

zio *La notte di Walpurgis (Valborgsmässoafton,* 1935) di Gustav Edgren, il quale riuní e diresse con buona maestria tre grandi attori come Victor Sjöström, Ingrid Bergman e Lars Hanson. In questo film vengono fatti vivere dei personaggi comuni della vita di ogni giorno, con problemi che gli spettatori possono riconoscere come autentici: la sua psicologia non è profonda, ma le sue genuine conoscenze della vita creano un contatto tutto particolare fra il pubblico ed il film. Nel 1934 egli aveva già dipinto in *Carlo Federico governa (Karl Fredrik regerar)* l'esaltazione della democrazia personificata da un contadino che diventa ministro. Tale film piacque tanto al pubblico che alla critica.

Ad Edgren si deve pure la realizzazione di *Caterina (Katrina,* 1943) basato su un romanzo di Sally Salminen in cui si narra la vita laboriosa di una donna delle isole Aaland, e *Piove all'alba (Driver dagg faller regn,* 1946) (1) la cui azione si svolge in una provincia svedese durante il passato secolo, ed i personaggi indossano i costumi nazionali. Tale film, che ha pure un valore di carattere folkloristico, ci fa spesso pensare alle scene di vita campestre dipinte da Zorn. In *Caterina,* oltre alla superba interpretazione della protagonista Märtha Ekström, si nota la rara bellezza della fotografia.

L'attore e regista Anders Henrikson riuscí nel 1939 a fare un film semi-documentario in uno stile americano alla Van Dyke: *Pesca alla balena (Valfångare),* che riportò un certo successo e gli procurò la possibilità di realizzare *Un crimine (Ett brott)* nel 1940, il primo film della nuova scuola svedese che ebbe una importanza capitale nella evoluzione futura della produzione. E' il dramma della perdizione di una famiglia, la cui decadenza fu impedita da un padre molto severo fino al giorno dei suoi 50 anni, quando un delitto fa scoppiare la rivolta dei figli contro la sua evidente mancanza d'affetto. Questa tragedia, tratta da un racconto di Sigfrid Siwertz, che aveva riportato anni prima un grande successo al Teatro Drammatico di Stoccolma, fu per un lungo tempo tenuta da parte dai produttori perché considerata troppo contrastante con il gusto del grande pubblico; invece il film piacque enormemente, ciò che sconvolse ogni previsione dei cineasti.

Si può notare che l'interesse del pubblico si è certamente sviluppato poco a poco in favore di questo film «nero» sotto l'influenza dei grandi film francesi, da cui, naturalmente, pure Henrikson, s'era ispirato. *Crimine* risvegliò soprattutto presso i produttori ed i registi tutta una nuova fiducia, fiducia in sé stessi e fiducia nei propri mezzi.

Dopo questi film, Henrikson ne ha diretti altri conservando sempre uno stile personalissimo: film drammatici d'atmosfera ed a carattere psicologico. Fra essi, *Il caso di Ingegerd Bremsen (Fallet Ingegerd Bremsen,* 1942) con Sonja Wigert, descrive la lotta che conduce un medico per guarire una donna che non può riprendersi da uno choc nervoso. Benché la costruzione sia un po' artificiosa, le scene si susseguono con disinvoltura e piene di forza. *Il treno 56 (Tagg 56,* 1944) e *Sangue e fuoco (Blod och Eld,* 1945) sono stati considerati in Svezia fra i migliori prodotti dei due anni. *Sangue e fuoco,* tragedia a tema religioso, avente per personaggi principali una giovane prostituto ed un soldato dell'«Armata della Salvezza», ove il realismo naturalistico ed il misticismo religioso si mescolano assieme, contiene dei forti contrasti, ma l'idea della solidarietà è sempre mantenuta dalla potenza del pathos religioso.

L'ultimo suo film *Asa Hanna* (1946) mostra il dramma di una donna che deve scegliere fra ciò che le detta la sua coscienza e la lealtà verso il marito. Girato in una campagna di bellezza eccezionale, questo film si avvicina molto alla tradizione della grande scuola del muto.

Nel 1940 appaiono i primi due film di Alf Sjöberg *La vita in gioco* (*Med livet som insats*) e *L'epoca dei fiori* (*Den blomsttertid*), con buon successo di critica. Alf Sjöberg è divenuto in seguito il migliore di tutti i nuovi registi svedesi. Diresse successivamente *Gioco divino* (*Himlaspelet,* 1942) e *Tormento* (*Hets,* 1942), in Italia chiamato *Spasimo,* che nel mondo intero vengono considerati, ed a buona ragione, dei capolavori.

Himlaspelet, che ebbe una accoglien-

---

(1) *Driver dagg faller regn* letteralmente significa *Rugiada sui fiori, viene la pioggia* (proverbio svedese).

za entusiastica in Svizzera, Stati Uniti ed America Latina, ricorda per il suo soggetto i film muti svedesi basati su romanzi di Selma Lagerlöf; molto si avvicina al film americano di Marc Connelly *The Green Pastures* e riproduce le scene della Storia Sacra quali si riflettono nello spirito primitivo e semplice dei contadini della provincia svedese della Dalecarlia. Lo scenario del film è di un giovane studente in teologia, Rune Lindström, il quale nello stesso tempo vi sostiene la parte principale; ora egli è considerato come una delle piú promettenti speranze del cinema svedese.

Pure un giovane, anzi un giovanissimo, scrisse il soggetto di *Hets*: Ingmar Bergman. Questo film ha riportato un vivissimo successo a Londra e a New York dove è stato considerato come uno dei film piú interessanti della stagione.

Si può ben dire che questo film è superiore sotto parecchi aspetti a *Gioco divino,* soprattutto per la forte ed espressiva psicologia dei personaggi. E' la storia di uno studente di liceo perseguitato dal suo professore. Questi sprovvisto di ogni senso di umanità, dà prova di una odiosa autoritarietà. Da parte di molti critici inglesi e svedesi si è voluto vedere in questo tipo di professore, che fortunatamente non si può qualificare come comune, anche la personificazione generica del dittatore, ma ciò non rientrò nelle intenzioni del regista Sjöberg, il quale difficilmente sarebbe riuscito a creare un lavoro cosí vivo e spontaneo se lo avesse subordinato alla necessità della dimostrazione di una tesi di carattere politico. La lezione di latino, che si svolge nelle prime scene del film, costituisce uno dei punti piú vibranti ed interessanti di questa realizzazione. Il professore vi tortura moralmente il suo allievo « preferito » in una maniera velata ma subdola. Lo scenario, la recitazione degli attori e la messa in scena, donano a questa sequenza una atmosfera di insopportabile oppressione.

Nella parte del professore, Stig Järrel dà una prova di sadismo puramente psicologico che colpisce lo spettatore come un incubo doloroso. Alf Sjöberg crea immagini e sequenze di un vero dinamismo cinematografico. Il suo amore per l'effetto simbolico ed espressionista — che si nota pure nelle opere da lui dirette al teatro drammatico di Stoccolma e di Göteborg — trova in questo film la piena realizzazione.

A titolo informativo ricordiamo i nomi degli altri film diretti da Sjöberg: *Ritorno di Babilonia* (*Hem fran Babylon,* 1941), la cui azione si svolge a Parigi, *Caccia reale* (*Kungajakt,* 1944), una avventura del XVIII secolo, *Il viaggio* (*Resan bort*) e *Iris ed il tenentino* (*Iris och löjtnantshjärta,* 1946). Questo ultimo lavoro, che si svolge con delicatezza di passaggi in un'atmosfera di serena vita giovanile, ed in cui si ritrova la giovane coppia di *Hets,* Mai Zetterling e Alf Kjellin, è senza dubbio la migliore delle sue piú recenti realizzazioni.

E' quasi impossibile tener conto, senza troppo abusare della pazienza del lettore, del grande numero dei film interessanti che la Svezia ha prodotto durante questi ultimi anni. E per questo noi ci limiteremo a menzionare qualcuna delle migliori realizzazioni dei principali registi, notando i loro tratti principali.

Il miglior prodotto di Gustaf Molander in questi ultimi anni è senza dubbia *La parola* (*Ordet,* 1943) con Victor Sjöström, la « charmante » Wanda Rothgardt e Rune Lindström, basato su un racconto di Kaj Munk, il celebre pastore teologo danese tragicamente assassinato da agenti nazisti alcuni anni or sono. Qualsiasi cosa si possa pensare del soggetto, il film possiede grandi qualità sia nello svolgimento della trama e nel dialogo profondamente drammatico, che nella fotografia.

Un altro film di Molander, *Cavalcata nella notte* (*Rid i natt,* 1942), basato su un romanzo di Wilhelm Moberg, narra di una rivolta contadina contro la nobiltà nel XVII secolo. Questo tema ebbe durante la guerra un grande successo, sia sotto forma di romanzo che nelle realizzazioni cinematografiche, il che può dimostrare l'entusiasmo del popolo svedese per i principi di democrazia.

Brilla una luce (*Det brinner en eld,* 1943) fu egualmente un successo. E' un grande film drammatico che riunisce numerose vedette, particolarmente Victor Sjöström, che sostiene il ruolo di direttore di un teatro nazionale di una capitale occupata che non si vuole nominare, ma che assomiglia molto ad Oslo. Pur essendo « un film di occupa-

zione », il suo interesse principale verte sopra i conflitti personali.

Molander ha egualmente creato una nuova ed ambiziosa versione di *L'Imperatore del Portogallo* (*Kejsaren av Portugallien,* 1944) il celebre scritto di Selma Lagerlöf, con Victor Sjöström nella parte principale. Ricordiamo che lo stesso Sjöström aveva già realizzato un film sullo stesso soggetto a Hollywood con Lon Chaney e Norma Shearer.

E per terminare su Molander, citiamo il suo *Il combattimento continua* (*Striden gar vidare,* 1941), nel quale ancora Victor Sjöström ed il giovane Alf Kjellin incarnano due generazioni di medici, coscienti del loro dovere, che combattono le loro proprie debolezze e le sofferenze degli altri.

La piú recente fatica di questo grande regista svedese è *Donna senza volto* (*Kvinna utan ansikte*), che rappresenta il miglior film svedese dopo l'apparizione di *Tormento.* Come quest'ultimo, esso si basa sul soggetto di Ingmar Bergman ed è interessante vedere come questi due film, realizzati da diversi registi, portino il segno della sua personalità.

Il regista ha saputo adattarsi perfettamente al soggetto e lo ha trattato con il massimo della sensibilità e del vigore. Si può vedere Alf Kjellin nella sua ultima interpretazione in Svezia: egli impersona un giovane studente posseduto da una passione cieca e disperata che lo spinge ad abbandonare la sua famiglia ed il suo figlio. L'interesse si porta essenzialmente sulla psicologia della «donna senza volto», interpretata in modo ammirabile da Gunn Wallgren; il suo abbandono passionale si unisce, in modo commovente, ad un desiderio, ad un egocentrismo, ad impulsi di odio la cui origine non è indicata nel film che da allusioni, ma la cui potenza malefica sfiora con grande sensibilità e grande forza. Questa « donna senza volto » ci mostra lo sconsolato viso dei nostri tempi, e questo studio di un individuo, che sembra preso dal vivo, si trasforma in un simbolo dell'essere umano moderno, in preda alla violenza del male di cui è incapace di liberarsi.

Degno di essere ricordato è anche il giovane regista Hasse Ekman, figlio del celebre attore Gösta Ekman, che dal 1940 ad oggi ha realizzato una dozzina di film. Egli quasi sempre scrive e dirige i suoi film ed interpreta spesso anche parti principali. Lavora con una facilità sorprendente e le sue realizzazioni piacciono enormemente al pubblico svedese. Certamente in lui non c'è la profondità dello studio psicologico dei caratteri che è in Molander o in Sjöberg, ma i suoi personaggi risultano ben definiti e provvisti di una considerevole individualità. I suoi principali lavoro sono; *Quando la porta era chiusa* (*Medan porten var stängt,* 1946), che rassomiglia un po' a *Dietro la facciata* di Yves Mirande; *Incontro di notte* (*Möte i natten,* 1946) un « thriller » divertente.

Fra gli altri film si ricorda *Cambiamento di treno* (*Ombyte av tag,* 1943) che è la storia di due amanti che si incontrano per caso per l'ultima volta; episodio pieno di atmosfera e di poesia amara dove il regista figura lui stesso come protagonista assieme all'attrice norvegese Sonja Wigert.

Diversi lavori hanno diretti anche i due giovani registi Rolf Husberg e Ake Ohberg, la cui attività ed il cui interesse si rivolgono quasi sempre a cogliere i tratti piú caratteristici della vita del loro paese agitando spesso problemi e polemiche sociali. Interessante sia per il soggetto che per la realizzazione degli esterni è *I ragazzi di Frostmofjället* (*Barnen fran Frostmofjället,* 1945) di Husberg, che tratta di un gruppo di ragazzi i quali, diventati orfani, partono verso il Nord mosterioso e finiscono per assicurare il loro avvenire. Indimenticabile la poesia dei paesaggi di neve espressi con una semplicità documentaria veramente eccezionale.

Di Ohberg ricordiamo oltre a *Donne sul porto* (*Flickor i hamn,* 1945), il suo film *Dinamite* (*Dynamite,* 1947) che racconta la storia di un « cattivo ragazzo » che gioca con la dinamite fino al giorno in cui quasi ammazza un uomo. Egli si spaventa e cambia vita, riportandosi sulla buona via. A partire da questo punto, il film cerca di stabilire se le leggi devono essere applicate rigidamente ed alla lettera allorquando si tratta di punire i giovani. E' una presa di posizione in favore della tolleranza contro i moralizzatori vendicativi.

Ultimamente si è visto un altro film di Ohberg, *La gente della valle di Simlang* (*Folket i Simlangsdalen,* 1948) dramma in ambiente contadino ove si nota facilmente il superamento della ec-

cessiva riservatezza che spesso perfino nuoceva alle sue produzioni.

Pure Ingmar Bergman, che, come già dicemmo, scrisse i soggetti per i due piú celebri film svedesi, *Tormento* e *Donna senza volto,* ha realizzato in questi ultimi tempi due film, e precisamente *Sknepp till Indialand* (*La nave in partenza per le Indie*), presentato al festival di Cannes del 1947 con il sottotitolo di *Eternel mirage,* ove ottenne una menzione onorifica. E' un film di tipo « noir » ed è tratto da un racconto di Martin Söderhjelm che descrive la vita su di un battello di salvataggio dove la realtà, triste e piena di sogni, anima il film di una poesia amara. Il secondo film, *Musica nelle tenebre* (*Musik i mörket,* 1948), con Birger Malmesten e Mai Zatterling, è tratto da un romanzo di Dagmar Edqvist: benché sia curato con abilità e buon gusto, c'è qualché cosa che manca, forse un substrato etico ed umano che serva a dare unità e valore al film.

Il problema del Bene e del Male agitato dal film *Donna senza volto,* costituisce anche nelle opere del regista Rune Lindström il tema dominante. Ma mentre Bergman fa risaltare di piú l'attività delle forze del male ed il loro carattere contagioso, Lindström, invece, predica e valorizza la lotta contro di esse.

Il suo nuovo film *Io sono con voi* (*Jag är med Eder,* 1948) nel quale egli è nello stesso tempo produttore indipendente, autore ed attore, dà una descrizione drammatica — con stile pressoché documentario — della azione delle missioni della chiesa svedese a Mnene in Rhodesia del Sud. Egli interpreta la parte di un giovane missionario sul punto di smarrire la fede allorquando perde prima il figlio e poi la moglie. Nils Dahlgren ha il ruolo di un vecchio missionario, indimenticabile per la bontà e calma confortevole che predica. Si nota inoltre Vicktor Sjöström nelle vesti di un vecchio pastore. Ammirevoli sono le fotografie prese in loco, come del resto tutto il film, essendo stata la *troupe* trasportata in Rhodesia sull'aereo delle missioni svedesi.

Il prossimo film di Rune Lindström verterà sopra i problemi morali suscitati dalla bomba atomica.

Bisogna pure citare fra i giovanissimi Hampe Faustman, il quale, oltre ad aver avuto la arditezza di fare una nuova versione di *Delitto e castigo,* 1945, ha pure realizzato *La ragazza ed il diavolo* (*Flikan och djävulen,* 1944) una sorta di Jekyll e Hyde femminile, una leggenda contadina di una donna in possesso del diavolo, e *Quando i campi sono in fiore* (*När ängarna blommar,* 1946) film sopra uno sciopero di operai agricoli. Certamente questa è una realizzazione fortemente lirica, che porterebbe quasi a pensare all'opera di un regista russo dell'ultima generazione.

Rallare è il titolo in svedese di un film recentemente proiettato nei cinematografi di Stoccolma con buon successo. Tale film, che si potrebbe tradurre *I pionieri della strada ferrata,* è stato realizzato da un giovane, Arne Mattsson, che, dopo aver collaborato con molti registi nazionali e stranieri, termina il suo periodo di formazione presentando questa opera. Il film fa parte di quella serie di lavori che sembrano per il momento i piú popolari fra la produzione svedese, iniziati con *Driver dagg faller regn.* Si tratta della vita popolare nelle provincie svedesi del nord prima della guerra mondiale. Forte rievocazione di un'epoca della fine dell'ottocento, quando il grande industrialismo non aveva ancora seriamente incominciato a fare della Svezia quella che è oggi, ed il rinnovamento sociale non conosceva alcuna seria attuazione. Il vero soggetto di *Rallare* è costituito dalle condizioni nelle quali è stata costruita la ferrovia che unisce i giacimenti di minerale di ferro della Lapponia a Lulea sul golfo di Botnia e a Narvik in Norvegia. Su tale sfondo Rune Lindström ha voluto ambientare una azione a conflitto morale; un giovane contadino, divenuto operaio per la costruzione della ferrovia, si urta contro lo spirito di corpo dei vecchi specialisti del mestiere; umiliato e quasi isolato dai suoi compagni di lavoro, che non approvano in lui il proposito di volersi difendere da solo per quanto concerne contratti di lavoro e condizioni di pagamento, e di non voler far parte solidale con loro nella lotta per le migliori condizioni, cerca di danneggiarli facendo una propaganda contro l'organizzazione operaia. Poi, preso dal rimorso e posto dinanzi alla evidenza di alcuni fatti, si riprende ed opera a favore della unione dei lavoratori. E' dunque un film a sfondo sociale e polemico. E' da segnalare che il vecchio Vicktor Sjöstöm in-

terpreta la parte del capo degli operai in agitazione. *Rallare* è — si potrebbe dire — una sorta di « western » locale, ove le grandi pianure sono rimpiazzate dal tipico paesaggio svedese di foreste immense, vallate e laghi.

Il piú recente film svedese è *Ora incomincia la vita* (*Nu böriar livet*) la cui « prima » è avvenuta alcune settimane or sono.

Si tratta di un film di Gustaf Molander con Mai Zetterling, George Rydeberg, Hugo Björne e Wanda Rothgard. Il racconto — un pastore che non crede nella fede che insegna, che seduce una ragazza semplice e sognatrice e che per lei tradisce la moglie — è narrato con una potenza espressiva impressionante, e spesso anche troppo, dato che si scopre in alcune scene lo sforzo di voler rendere tutto programmaticamente drammatico. In ogni modo il film ha parecchi pregi ed alcuni quadri sono indimenticabili, come quello della morte del pastore ai piedi dell'altare urlando e chiedendo aiuto, ma non a Dio.

Questi in breve i principali film della produzione svedese degli ultimi anni: certamente altri ne sono stati fatti, ma crediamo che non possa interessare molto ai nostri lettori una elencazione di film di scarso successo.

Prima di chiudere vogliamo accennare al cortometraggio *Quaranta anni con il Re* (*40 ar med kungen*), documentario sui lunghi anni di regno di Gustavo V di Svezia, tratto da vecchie fotografie e da recenti film-giornali.

Se si volesse dare un giudizio conclusivo su tutta la produzione svedese di questi ultimi anni, questo non potrebbe essere che favorevole, sia sotto un punto di vista quantitativo che qualitativo. Esso infatti ha raggiunto una rilevante maturità artistica. Gli argomenti preferiti — come si può facilmente dedurre da quanto sopra scritto — sono i problemi religioso-morali e sociali. E ciò non deve farci meraviglia in quanto questi costituiscono la parte principale della vita spirituale degli svedesi. E' l'animo del popolo che si legge nei film: l'animo dei contadini e dei pescatori, di questa semplice gente che conserva la rigidità morale avuta dalla riforma. In tale ambiente conservatore la lotta fra il bene ed il male assume spesso caratteri estremamente drammatici, e questo dramma il film svedese lo sa cogliere e narrare con una aderenza ed una semplicità commoventi.

Numerosi sono pure i film a sfondo sociale. In questo paese in cui le grandi trasformazioni in tale campo si sono attuate senza scosse violente, l'interesse per il problema sociale è sempre elevatissimo. Lotte di deboli oppressi contro gli oppressori, sforzi di lavoratori per riunirsi e per fare in modo di elevare le proprie condizioni di lavoro e di vita: ecco i soggetti piú comuni. Tali pericolosi argomenti, che potrebbero far cadere il racconto facilmente in una pacchiana dimostrazione a tesi, sono trattati invece con tanta maestria da risultare non solo interessanti, ma piacevoli per la semplicità dell'azione e la profondità psicologica dei personaggi.

E forse la nota piú caratteristica dei film svedesi è proprio questa profondità psicologica, questo severo esame dei moti — sia tristi che onesti — dell'animo umano. Non serie, pertanto, ci sembrano le critiche mosse dalla produzione cinematografica di questo paese, basate sul ritornello della esagerata drammaticità; tali critiche, per noi, non trovano origine nella non conoscenza dell'animo svedese, bensí nella non conoscenza dell'animo umano.

E l'avvenire?

Negli studi attualmente sono in lavorazione parecchi film, fra i quali alcuni originalissimi come soggetto. Si sta girandone, ora, uno — ad esempio — che ha per personaggio principale il « radio-bil », cioè l'automobile della polizia che alla notte gira per la città pronto ad intervenire nei luoghi ove succedono fatti contrari alla legge: si tratta di un film ad episodi e di esso si dice già un gran bene; ci auguriamo che il pubblico italiano possa presto vederlo, come pure che esso possa essere messo in condizione di poter conoscere e giudicare con piú frequenza le pellicole svedesi.

Luigi Conte

Documenti

Italiani nella cinematografia straniera

Come non esiste ancora una storia degli stranieri che vennero a girare film in Italia, cosí non esiste una storia degli italiani che lavorarono nella cinematografia straniera, specialmente dopo che in Italia si chiusero quasi completamente i teatri di posa, nel periodo 1922-1929.

Registi, attori, operatori italiani, emigrarono, allora, specialmente in Germania ed in Francia. Diamo l'elenco delle opere a cui collaborarono in quei paesi: seguirà quello dei film americani in cui lavorarono quegli italiani, di cui ricordiamo oggi soltanto i nomi: Silvano Balboni, Marcella Battellini, Mario Bianchi (Monty Banks), Alberto Boccardi, Giuseppina Borio, Mario Caracciolo (Mario Cardillo), Lina Cavalieri, Tullio Carminati, Eduardo Cianelli, Gaetano Gaudio, R. Giusti (Roy D'Arcy), Cesare Gravina, Lido Manetti, Rosina Martini, Alberto Rabagliati, Giovanni Schettini, Guido Trento, Gaetano Ventimiglia, Roberto Vignola, grati a tutti coloro che vorranno gentilmente inviare altre notizie, aggiunte o correzioni.

A.A.F.A. Film - Berlino

1927 - *Il ladro gentiluomo* (*Il cavalier Rompicollo*) — *regia di* Max Obal — *attore*: Luciano Albertini.

1927 - *Rinaldo Rinaldini* (*La maschera dall'occhio di vetro*) — *regia di* Max Obal — *fotografia di* Edoardo Lamberti *e* Willy Hameister — *attore*: Luciano Albertini.

1928 - *La lega delle mogli oppresse* — *attori*: Livio Pavanelli, Vivian Gibson.

1928 - *Mister Radio* — *regia di* Max Obal — *attore*: Luciano Albertini.

1928 - *L'amico di Harry* — *regia di* Max Obal — *fotografia di* Guido Seeber — *attori*: Harry Liedtke, Rina Maggi.

1928 - *L'evaso di Valle Nera* (*Vite umane in pericolo*) — *produzione*: Albertini Film — *soggetto di* Nunzio Malasomma *e* F. Werdermann — *regia di* Karl Gerardt — *attori*: Luciano Albertini, Annie Gorilowa, Ruth Weyer, Edmondo Van Riel.

1929 - *L'invincibile* (*Globo infuocato*), m. 2260 — *soggetto di* Hans Rameau *e* Max Obal — *regia di* Guido Seeber *e* Edoardo Lamberti — *attori*: Luciano Albertini, Hilda Rosch, Vivian Gibson.

1929 - *Un minuto prima delle dodici* — *soggetto di* Luciano Albertini, Kurt J. Braun *e* Heinrich Brandt — *regia di* Nunzio Malasomma *e* Luciano Albertini — *fotografia di* Gustav Preiss — *attore*: Luciano Albertini.

Albani Film (Ama Film, Nivo Film) - Berlino

1922 - *La valle del pianto e del sorriso* — *soggetto di* Ermanno Geymonat — *regia di* Schamberg — *fotografia di* Achille Nani *e* Edoardo Lamberti — *attori*: Marcella Albani, Alfred Abel, Gertrud Welker, Ernst Hoffmann.

1923 - *Destino di donna* (*Frauenschicksal*) — *regía di* Schamberg (Guido Parish) — *fotografia di* Achille Nani — *scenografia di* Matheu Ostermann — *attori*: Marcella Albani, Maria Forescu, Carl Auen, Vito Testa, Ernst Hoffmann, Ermann Leffern, Ludovico Hartau, Giorgio John.

1923 - *Il giuoco dell'amore* — *soggetto di* Schamberg — *regía di* Schamberg — *fotografia di* A. Neri *e* G. Lombardi — *aiuto regista*: Alexander Alexander — *scenografia di* Augusto Rinaldi — *attori*: Marcella Albani, Alfred Abel, Carl De Vogt, Carl Auen, Erich Kaiser-Tetz, Josephine Dora, Lonny Piermont.

1925 - *Ghigliottina*, m. 2059 — *regía di* Guido Parish — *attrice*: Marcella Albani.

1927 - *La figlia di nessuno* — *basato su un romanzo di* E. Marlitt — *regía di* Schamberg — *attrice*: Marcella Albani.

1927 - *Il segreto di Budda* — *regía di* F. Zelnik — *attori*: Marcella Albani, Bernard Goetzke, Oreste Bilancia, Aster Nilsen.

1928 - *La rivincita dell'abate* — *regía* di Wilhelm Dieterle — *fotografia di* Giovanni Vitrotti, Antonio Martini *e* C. Nietelmann — *attori*: Marcella Albani, Wilhelm Dieterle.

1928 - *Tempesta di un cuore* — *soggetto di* Karl Wilhelm — *attori*: Marcella Albani, Angelo Ferrari.

Aldini Film (Jacob Karol Film: C. Aldini Film Produktion - Berlino)

1926 - *La caduta di Troia* — *attori*: Carlo Aldini, Edy Darclea, Fritz Ulmer, Karl De Vogt, Vladimir Guidarow.

1926 - *Il segnale d'allarme* — *soggetto di* Kurt F. Braun — *regía di* Nunzio Malasomma — *attori*: Carlo Aldini, Vivian Gibson.

1927 - *Uno contro tutti* — *regía di* Nunzio Malasomma — *attori*: Carlo Aldini.

1927 - *L'uomo senza testa* — *regía di* Nunzio Malasomma — *fotografia di* Hans Gottschalk *e* Reimar Kuntze — *attori*: Carlo Aldini, Grit Haid, Else Reval.

Artur Ziehm Film - Berlino

1927 - *Grand Hotel Atlantic* — *regía di* Robert Land — *attori*: Carmen Boni.

1927 - *Matrimonio in pericolo* — *regía di* Max Reichmann — *attori*: Carmen Boni.

1927 - *Venere in frak* — *soggetto di* Tilde Forster — *regía di* Robert Land — *attori*: Carmen Boni, Oreste Bilancia, George Alexander.

Cinema Film - Berlino

1925 - *Catene* — *soggetto di* Kurt J. Braun *e* Berthold Seiden Stein — *regía di* Gennaro Righelli — *fotografia di* Mutz Greenbaum — *attori*: Renée Héribel, Fritz Kortner, Alex Bernard.

Cinéromans - Parigi

1927 - *Addio giovinezza* — *basato su una commedia di* Sandro Camasio *e* Nino Oxilia — *sceneggiatura di* Luciano Doria — *regía di* Augusto Genina — *fotografia di* Antonio Martini *e* Carlo Montuori — *scenografia di* Giulio Folchi — *attori*: Elena Sangro, Walter Slezak, Augusto Bandini, Piero Cocco, Lya Christy, Carl Barthel.

Eda Film (Edizioni Righelli) - Berlino

1923 - *Oriente* — *regía di* Gennaro Righelli — *attrice*: Maria Jacobini.

1923 - *Vita di Bohème* — *basato su un romanzo di* Henry Murger *adattato per lo schermo da* Gennaro Righelli — *regía di* Gennaro Righelli — *attori*: Maria Jacobini, Wilhelm Dieterle.

1925 - *Il transatlantico*, m. 2400 — *basato su un romanzo di* Leo Birinskj — *sceneggiatura di* Gennaro Righelli *e* Mario Almirante — *regía di* Gennaro Righelli — *fotografia di* Ubaldo Arata *e* Arpad Virag — *attori*: Maria Jacobini, Eric Kaiser Titz, Rolla Normann, Mary Kid, Oreste Bilancia.

F.P.S. Film - Berlino

1928 - *Il principe del mistero* (*Non si scherza con l'amore*) — *regia di* G. W. Pabst — *fotografia di* Guido Seeber — *attori*: Lily Damita, Werner Krauss, Oreste Bilancia.

Grands Productions Cinématographiques - Paris

1924 - *La Bête humaine* — *basato su un romanzo di* E. Zola — *regia di* A. Francis Bertone — *fotografia di* Enzo Riccioni.

1924 - *Madre* — *basato su un romanzo di* M. Keroul — *regia di* A. Francis Bertone — *fotografia di* Saul Portié — *attori*: Madame Jalabert, Geneviève Felix, Constant Rémy.

1924 - *Montmartre* — *regia di* A. Francis Bertone — *fotografia di* Enzo Riccioni — *attori*: Framel, Madame Madys, Lucien d'Alsace.

Greenbaum Film - Berlino

1927 - *Il campione del mondo* — *attori*: Olga Tschechowa, Angelo Ferrari.

1927 - *La donna che non ci abbandona* — *regia di* Leo Mittler — *attori*: Lil Dagover, Leda Gloria, Ivan Petrovich.

1927 - *Casanova* — *soggetto di* Norbert Falk *e* Alessandro Volkoff — *regia di* A. Volkoff — *attori*: Ivan Mosjoukine, Rina de Liguoro, Diana Karenne.

1928 - *Martirio d'amore* — *attori*: Olga Tschechowa, Hans Stüwe, Angelo Ferrari.

1928 - *Sheherazade* — *regia di* Alessandro Volkoff — *attori*: Marcella Albani, Nicola Koline, Ivan Petrovich, Agnès Petersen.

1929 - *L'aiutante dello zar* — *regia di* Wladimir Strichewsky — *fotografia di* N. Toporkof — *attori*: Ivan Mosjoukine, Carmen Boni, Xenia Dessy, Fred Solm.

Jean de Merly Film - Parigi

1927 - *Odette* — *basato sulla commedia di* Vittoriano Sardou — *regia di* Luitz Morat — *attori*: Francesca Bertini, Angelo Ferrari, Warwick Ward, Simone Vaudry, André Guerrache.

Italia Film - Berlino

1928 - *Donna in croce* — *attori*: Marcella Albani, Hans Adalbert Schlettow.

1928 - *L'ombra del peccato* — *regia di* Guido Brignone — *attori*: Marcella Albani, H. A. Schlettow.

1928 - *Volga! Volga!* — *regia di* Giulio Antamoro *e* Venceslao Tourjansky — *attori*: Lilian Hall Davis, Hans Adalbert Schlettow.

Lothar Stark Film - Berlino

1925 - *Enrico IV* — *basato sulla commedia di* Luigi Pirandello — *regia di* Amleto Palermi — *attori*: Conrad Veidt, Enrica Fantis, Oreste Bilancia, Agnès Esterhazy, Angelo Ferrari.

1925 - *L'età critica* — *soggetto di* Max Dreier — *regia di* Amleto Palermi.

1925 - *La fortezza di Ivangorod* — *soggetto di* Leo Goldschmidt — *regia di* Gennaro Righelli — *attori*: Maria Jacobini, Gabriel Gabrio.

1927 - *Il rigattiere di Amsterdam*, m. 2314 — *regia di* Gennaro Righelli — *attori*: Diomira Jacobini, Oreste Bilancia.

1927 - *La schiava bianca* — *regia di* Augusto Genina — *attori*: Renée Héribel, Liane Haid, Wladimir Gaidaroff, Charles Vanel, Oreste Bilancia.

1928 - *La Signorina Josette mia moglie* — *attori*: Dolly Davis, Livio Pavanelli, Agnès Esterhazy.

1928 - *La città del piacere* — *regía di* Carmine Gallone — *attori:* Paul Richter, Gaston Modot, Claire Rommer.
1928 - *L'America interviene* — *regía di* Guido Brignone — *fotografia di* Auguste Preiss *e* Akos Farkas — *attori:* Dolly Grey, Claretta Galassi, Andrea Mattoni, Ralph Arthur Roberts, Elza Tamary.
1928 - *Il cerchio dei pugnali* (*Trapezio*), m. 2750 — *regía di* Gennaro Righelli — *attori:* Claire Rommer, Paul Richter, Erna Morena, Oreste Bilancia.
1929 - *Il rovente Sahara* — *regía di* Gennaro Righelli — *attori:* Claire Rommer, Dolly Davis, Wladimir Gaidaroff.

Maxim Film - Berlino

1928 - *Arianna vince il gran Premio* — *regía di* Robert Dinesen — *attori:* Maria Jacobini, Jean Bradin, Alfred Abel.
1929 - *Asso di cuori,* m. 2470 — *regía di* Mario Bonnard — *attori:* Marcella Albani, Jean Bradin.
1929 - *Conquista* — *regía di* Mario Bonnard — *attori:* Marcella Albani.
1929 - *La tragedia dell'Opéra* — *regía di* Mario Bonnard — *attori:* Marcella Albani, Heinrich George, Jean Bradin.

Nero Film - Berlino

1928 - *Mascherata d'amore* — *regía di* Augusto Genina — *attori:* Carmen Boni, Jack Trevor.
1928 - *La prigioniera di Shanghai* — *soggetto di* Augusto Genina — *sceneggiatura di* Paul Bolvary — *regía di* Augusto Genina — *attori:* Carmen Boni, Jack Trevor, Bernard Goetzke, Kurt Vespermann.

Omnia Film G.M.B.H. - Berlino

1924 - *Le rose bianche di Gilmore* — *regía di* Rudolf Meinert — *attori:* Jack Trevor, Luigi Serventi, Diana Karenne.

Orplid Messter Film - Berlino

1929 - *L'ombra del peccato,* m. 2155 — *regía di* Guido Brignone — *attori:* Marcella Albani, Hans Adalbert Schlettow.

Oswald Erba Film - Berlino

1929 - *Il cane di Baskerville,* m. 2219 — *basato su un romanzo di* Arthur Conan Doyle — *regía di* Richard Oswald — *attori:* Betty Bird, Livio Pavanelli, Carlyle Blackwell.

Paris International Film - Parigi

1927 - *La donna che scherzava con l'amore* — *basato su un romanzo di* Mary Edginton — *regía di* Carmine Gallone — *fotografia di* Vito Armenise *e* E. Villy — *attori:* Soava Gallone, Léon Mathot, Marçia Capri, Mary Odette, Boby Andrews, José Davert.

Pathé Consortium Cinéma - Parigi

1927 - *La principessa errante* — *regía di* F. W. Koebner — *attori:* Luigi Serventi, Lotte Neumann.

Pathé Natan Film - Parigi

1928 - *Le due orfanelle* — *attori:* Yvette Guilbert, Gabriel Gabrio.

Phoebus Film - Parigi

1927 - *Dagfin lo sciatore* — *regia di* Joe May — *attori*: Marcella Albani, Paul Wegener, Paul Richter.

Phoenix Film - Parigi

1928 - *Vera Mirzewa* (*L'ultimo convegno*) — *basato su un romanzo di* Urwantzoff *e* Splinder — *regia di* Giulio Antamoro *e* Rudolf Meinert — *fotografia di* Eduard Borsod *e* Niyhkolas Farkas — *attori*: Maria Jacobini, Jean Angelo, Warwick Ward, Natalia Rosenelli, Oreste Bilancia, Giulio Szoregi, Gualtiero Relli, Henry Frank.

Richard Oswald Film - Berlino

1927 - *Villa Falconieri* — *basato su un romanzo di* Richard Voss — *regia di* Richard Oswald — *fotografia di* Giovanni Vitrotti — *attori*: Maria Jacobini, Elena Sangro, Eva Gray, Hans Stüwe, Clikord Mac Laglen, Angelo Ferrari, Oreste Bilancia.

1927 - *Le metamorfosi del Dottor Bessel* — *basato su un romanzo di* Ludwig Wolf — *sceneggiatura di* G. L. Klares *e* H. Jutke — *regia di* Richard Oswald — *fotografia di* Alex Graatjer — *attori*: Agnès Esterhazy, Angelo Ferrari.

Prometheus Film - Berlino

1927 - *Il cadavere vivente* — *basato su un romanzo di* Leone Tolstoi — *regia di* Fedor Ozep — *attori*: Maria Jacobini, Vsevold Pudovkin, Gustav Diessl.

Romanus Film - Berlino

1929 - *Il selvaggio* — *attori*: Marcella Albani, Hans Adalbert Schlettow.

Rosenfeld Films Produktion

1925 - *Il demone del circo* (*L'ultima rappresentazione di gala del Circo Wolfson*) — *regia di* Domenico Gambino — *fotografia di* Paul Hokzty — *attori*: Domenico Gambino, Oreste Bilancia, Hermann Valentin, Adelmo Burini, Mario Cusmich.

Schwab Film - Berlino

1928 - *Storia di una piccola parigina* — *regia di* Augusto Genina - *fotografia di* Vito Armenise — *attori*: Carmen Boni, André Roanne, Oreste Bilancia, Hermann Valentin, Carla Barthael, Lya Cristi, Max Lentlos, Giovanni Junkermann.

Sofar Film - Berlino

1927 - *La città del piacere* — *regia di* Carmine Gallone — *attori*: Renée Héribel, Gaston Modot.

1928 - *La grande tormenta* — *regia di* Carmine Gallone — *attori*: Olga Tschechowa, Hans Stüwe, Oreste Bilancia, Angelo Ferrari.

1928 - *Scampolo* — *basato sulla commedia di* Dario Niccodemi — *regia di* Augusto Genina — *attori*: Carmen Boni.

1928 - *Presto abbracciatemi!* (*Pas sur la bouche*) — *regia di* Guido Brignone *e* Torello Rolli — *fotografia di* Carlo Montuori — *attori*: Dolly Grey, Luigi Serventi, Paul Olivier, André Rohanne, Giovanni Schettini, Berthe Jalabert.

1929 - *Miss Saxophone* — *attori*: Anny Ondra, Oreste Bilancia, Malcom Todd.

1929 - *Quartiere latino* — *basato su un romanzo di* Maurice Dékobra — *regia di* Augusto Genina — *attori*: Ivan Petrovich, Carmen Boni, Gina Manès, Augusto Bandini.

Super Film - Berlino

1928 - *La principessa Olalà* — *regia di* Robert Land — *attori*: Carmen Boni.

Terra Film - Berlino

1927 - *Gli esiliati del Volga* (*La sorte degli emigranti*) — *regia di* Gennaro Righelli — *fotografia di* Arpad Viragh — *attori*: Maria Jacobini, Heinrich George, Livio Pavanelli.
1927 - *Svengali* (*Il dominio delle tenebre*) — *regia di* Gennaro Righelli — *attori*: Paul Wegener, Anita Dorris, Andrea Mattoni.
1928 - *Amore contrastato* — *attori*: Maria Jacobini, Jack Trevor, Betty Astor, Angelo Ferrari.
1928 - *Naufraghi* (*Bigamia*) — *regia di* Jaap Speyer — *attori*: Maria Jacobini.
1928 - *Nozze di rivoluzione* — *regia di* A. W. Sandberg — *fotografia di* Christen Jörgensen *e* Hans Schlettow — *attori*: Diomira Jacobini, Fritz Körtner, Gösta Ekman, Karina Bell.

U.F.A. - Berlino

1929 - *Maciste e la figlia del re del Plata* — *regia di* Luigi Romano Borghetto — *attore*: Bartolomeo Pagano.
1929 - *La meravigliosa notte* — *regia di* Alexander Wolkoff — *attori*: Marcella Albani, Ivan Petrovich, Agnès Petersen, Nicolas Koline.

Universal Ufa Film - Berlino

1928 - *Lilibel from U.S.A.* — *basato su un romanzo di* L. von Wohl — *sceneggiatura di* Jane Bess *e* Joseph Than — *regia di* Victor Janson — *fotografia di* Giovanni Vitrotti — *attori*: Luigi Serventi, Maria Paudler, Grit Haid, Dene Morel.
1928 - *Il presidente di Costanueva* — *basato su un romanzo di* Ludwig von Wohl — *regia di* Gennaro Righelli — *attori*: Ivan Mosjoukine, Suzy Vernon, Luigi Serventi, Nicolai Mailokoff, Heinrich Schroth.
1928 - *Rosso e nero* — *basato su un romanzo di* Stendhal — *regia di* Gennaro Righelli — *attori*: Lil Dagover, Ivan Mosjoukine, Agnès Petersen.

M. A. Prolo

I libri

Eisenstein 1898-1948, a cura della Film Section della Society for Cultural Relations with the U.R.S.S., pubblicato in collaborazione con la British Film Academy e con la National Film Library, edito da Lund Humphries e Co., Ltd., Londra, 1948.

Una prima, significativa constatazione si pone necessariamente a chi si appresta a leggere questo volumetto: scorrendo la lista redatta nella prima pagina e contenente i nomi del Presidente e del Comitato Direttivo della « Film Section » della predetta associazione culturale, non si può fare a meno di sottolineare come per formare tale comitato siano stati scelti alcuni dei nomi piú rappresentativi della produzione, della tecnica e della critica cinematografica, inglesi, e piú in generale di tutta la cultura britannica. A differenza di quanto accade in altri paesi dove talvolta, nonostante la sincerità e la serietà di talune manifestazioni culturali, notevoli e sostanziali lacune si notano appunto su un piano programmatico e *organizzativo,* i dirigenti dell'associazione per i rapporti con l'U.R.S.S. hanno riposto una cura meticolosa nella scelta delle persone a cui affidare l'organizzazione di tale iniziativa: e a tal uopo, con indovinata e chiaroveggente puntualità, sono stati chiamati cineasti, attori, intellettuali seri ed illustri quali Alexander Korda, presidente della « Film Section », Anthony Asquith, regista e produttore, Sidney Box, J. Arthur Rank, Basil Wright, Harry Watt, Ivor Montagu, produttori; i critici Paul Rotha, Roger Manvell e Roger Livesey, e inoltre Laurence Olivier, Michael Powell, Alberto Cavalcanti, Carol Reed, Vivien Leigh e Valerie Hobson, vale a dire alcuni fra i migliori registi e attori del cinema britannico; ed altri ancora. Le personalità piú rappresentative, insomma, del cinema inglese sono state invitate, e naturalmente hanno accettato, a prestare la loro collaborazione a un organismo importante qual'è l'Associazione culturale anglo-sovietica. (Incidentalmente si può sottolineare un altro fatto: parecchi dei citati cineasti — Alexander Korda, Anthony Asquith, Michael Balcon, Ivor Montagu, Lawrence Olivier, Ralph Richardson — rivestono titoli nobiliari, nella maggior parte dei casi ottenuti in virtú dei loro meriti artistici e intellettuali. Ora, a parte considerazioni ideologiche sull'opportunità o meno dell'esistenza nella società moderna dei titoli nobiliari, in quale altro paese « occidentale », europeo, o extraeuropeo, gli uomini del cinema sono oggetto di attenzioni cosí serie e tangibili?).

Eisenstein, volume di ventotto pagine stampate su ottima carta e corredate di fotografie degnissimamente riprodotte, consta di cinque saggi estetico-informativi sull'opera e sulla vita del regista russo. Essi recano le

firme di Paul Rotha, Ivor Montagu, John Grierson, Marie Seton e Herbert Marshall. A prima vista si potrebbe pensare che questa raccolta di saggi, dovuti a diversi autori e accomunati solo dall'identità del tema trattato, risultasse una casuale o addirittura irrazionale esemplificazione dell'opera e del mondo eisensteiniani. Sussisteva cioè il pericolo che l'opuscolo, redatto da persone differenti e concepito nei limiti di personalità distinte, si accontentasse di mettere in risalto, di enunciare varî aspetti della regía e dei temi di Eisenstein, di narrare varî episodi della sua vita senza peraltro ricercare — e seguire — una traccia comune e idealmente ben definita, senza centrare l'intima essenza del regista sovietico attraverso una rigorosa logicità cronologica ed artistica. Ma non è cosí: con la serietà che li contraddistingue, gli Autori hanno provveduto a inquadrare i loro cinque articoli in modo da rendere immediata e coerente la comprensione di Eisenstein e della sua parabola creatrice nelle varie fasi della sua carriera. Per cui, a una *Introduzione* di Paul Rotha segue una vasta *Nota Bibliografica* di Ivor Montagu, e poi un breve studio di John Grierson sul rifarsi di Eisenstein al documentario (*Eisenstein e il documentario*) un importante articolo di Marie Seton su *Que Viva Mexico,* che rappresenta un capitolo a parte nella sua carriera (*Il film incompiuto di Eisenstein*) e infine uno scritto di Herbert Marshall, ex-allievo di Eisenstein, sui metodi di lavoro del regista (*Studiando sotto la guida di Eisenstein*). Dal generale si scende al particolare, insomma, con logica rigorosa.

Certamente, non si è detto tutto, né si poteva farlo. Ma crediamo che assai difficilmente in 28 pagine di formato normale si sarebbero potute condensare con maggiore efficacia altrettante notizie e altrettanti giudizi su un regista dell'importanza di Eisenstein, senza uscire dal binario della coerenza e dell'unità d'intenti.

L'*Introduzione* di Rotha dona un quadro generale, riassuntivo della opera di Eisenstein, ne traccia una parabola dal punto di vista formale e figurativo. L'autore, dopo aver posto Eisenstein accanto a pochissimi altri registi — Griffith, Chaplin, Flaherty, Pudovkin — nel novero dei massimi artisti del cinema, si sofferma brevemente a esaminare le caratteristiche formali salienti delle sue opere-base, dal *Potemkin,* attraverso *Ottobre* e la *Linea generale,* alle prove parzialmente fallite di *Aleksandr Nevskij* e di *Ivan il Terribile.* Della forza evocatrice di certe immagini eisensteiniane, Rotha scrive: « Accanto a Kuleshov e Pudovkin, egli è il primo regista dopo Griffith a comprendere appieno e a fare uso efficace dell'espressività spazio-temporale del mezzo cinematografico. La statua dello zar che crolla e che poi riassume la forma primitiva; la famosa levata del ponte col cavallo bianco; la carrozza, e la capigliatura bionda della ragazza stesa attraverso la strada, nel medesimo film; e naturalmente la celebre sequenza della scalinata nel *Potemkin,* erano momenti di grande cinema che non si scorderanno. Spesso mi domando, quando vedo un film di Eisenstein, quanto sia premeditato e quanto invece girato spontaneamente. Ritengo assai probabile che prevalga quest'ultimo metodo ».
ad Eisenstein, a Mosca, e della successiva realizzazione, falliti questi tentativi, di *Time in the Sun* (*Tempo nel sole*) (1940), il cui montaggio ella effettuò col materiale che era ancora disponibile e secondo i concetti

La *Nota biografica,* il secondo articolo del volumetto, è opera di Ivor Montagu, vale a dire di uno dei cineasti piú progressisti e democratici d'Inghilterra. Dopo aver prodotto o realizzato, fino al 1934, numerosi film ricchi talvolta di interessanti notazioni sociologiche (tra cui *The Man Who Knew Too Much* e *Secret Agent* diretti da Hitchcock, entrambi del 1934), Montagu dirige nel 1936 la sua opera piú impegnativa: *Defense of Madrid,* documentario rievocante le gesta eroiche dei repubblicani che combatterono la battaglia piú dura e sanguinosa della guerra di Spagna, e produce in seguito altri documentari sul medesimo argomento: *Spanish A.B.C.,* e *Behind the Spanish Line,* entrambi intesi a orientare in senso democratico l'opinione pubblica britannica circa il conflitto spagnolo. Dal 1941 è a capo della *Soviet War News Film Agency,* società per la distribuzione in Inghilterra di documentari d'attualità sovietici. Conobbe personalmente Eisenstein nel 1929, dopo la *Linea generale* e prima che il regista si recasse in America, e anzi lo seguí a Hollywood insieme ad Aleksandrov e a Tissé.

Il saggio di Montagu, rigoroso nella sua parte biografica — l'opera di Eisenstein vi è seguita con puntuale esattezza dalle rappresentazioni sceniche e dai film del periodo giovanile fino alle tristi vicende di Hollywood e del Messico e alle esperienze stilistico-formalistiche degli ultimi anni — è particolarmente interessante nei giudizi che l'autore formula sulla psicologia di Eisenstein, sul suo carattere e sulle sue cognizioni culturali e scientifiche. A tratti tali giudizi risentono di una certa tendenziosità, ad esempio quando Montagu sostiene che Eisenstein è uno « snob intellettuale », salvo poi contradirsi poco dopo, ma ugualmente rivestono un carattere di sincerità e d'interesse. « Che specie d'uomo era Eisenstein, si chiede Montagu, dietro l'aspetto esteriore del suo volto, la cui fronte a forma di cupola, resa ancor piú marcata dai suoi occhi straordinariamente acuti era cosí esagerata che sembrava una sorta di posa fisica? Era un uomo ambizioso. Un timido. Uno snob (intellettuale). Un umanista il cui interesse abbracciava tutto e tutti. Una persona capace di una malizia quasi femminile, ma troppo grande per serbare rancore contro chiunque. Un egoista. Eppure rigidamente fedele alle sue amicizie e alle sue credenze sociali e artistiche. Rivedo oggi Eisenstein, mentre gioca a tennis in maniera alquanto goffa, con un ridicolo paio di bretelle, ma confortato dalla mia assicurazione che perfino il Lord Cancelliere d'Inghilterra giocava cosí. E lo rivedo mentre insegna a Charles Chaplin una bestemmia in russo (il cui significato Chaplin non riuscí a sapere), che entrambi poi gridavano dal finestrino della nostra automobile, mentre passavamo davanti a un locale notturno di Hollywood Boulevard, diretto da granduchesse e granduchi russi in esilio.

Eisenstein era uno di quegli esseri umani che le persone superficiali ritengono un cinico, ma che in realtà, pur apprezzando il lato comico di tutte le cose, mai abbandonano la loro fede nell'esistenza, nel progresso dell'umanità e mai vengono meno all'impegno assunto di contribuire in misura notevole alla realizzazione di questi ideali. Gli avevano detto di non affaticarsi. Lo avevano ammonito a non lavorare troppo. Ma come è possibile battere in ritirata di fronte a un dovere che si sente essere im-

pellente, di fronte a una missione che ogni singola fibra del proprio corpo chiede a gran voce che sia condotta a termine? I suoi colleghi sovietici scrissero un epitaffio in cui si diceva che egli morí al suo posto di combattimento. Egli non era un carattere ordinario, come tutti gli altri. Era un tipo piuttosto strano, in molte cose addirittura eccezionale. Ma questo figlio dell'Unione Sovietica, questo prodotto della piú schietta tradizione marxista, è un uomo che noi tutti lavoratori del cinema possiamo essere fieri di aver avuto nelle nostre file ».

Il terzo capitolo è il piú breve del libro. E' intitolato *Eisenstein e il documentario* e in esso John Grierson, l'eminente documentarista, traccia un paragone fra il cinema di Eisenstein e il cinema di Pudovkin sostenendo che mentre in quest'ultimo « i concetti sono di per sé emotivi e poetici », Eisenstein ricorre al comune documentario e ne trae spunti di vigore lirico e suggestivo mediante « il suo potere di sovraposizione, la sua capacità sorprendente di inserire di prepotenza due o tre dettagli in una idea ». Seguono considerazioni interessanti sull'effetto che il *Potemkin* ebbe al suo apparire in Inghilterra, e sull'uso che l'autore ne fece per convincere i membri del governo conservatore allora in carica dell'utilità e dell'efficacia educativa del documentario.

Marie Seton, autrice del saggio numero quattro, *Il film incompiuto di Eisenstein,* si dedicò ad un montaggio del film sul Messico. La storia di *Que Viva Mexico,* le sue vicende commerciali, la meschina figura fattavi dallo scrittore cosiddetto di sinistra e improvvisato produttore Upton Sinclair e dal magnate di Hollywood Sol Lesser, la triste fine di quello che « avrebbe potuto essere il capolavoro di Eisenstein » sono narrati dalla Seton con prosa piana e parole sincere e senza traccia alcuna di retorica o di risentimento. Nuovi fatti emergono da questo articolo, oltre a quelli già noti dei legami intercorrenti fra il *Que Viva Mexico* girato e non completato nel montaggio da Eisenstein, e quel disordinato *Lampi sul Messico* frutto della collaborazione Sinclair-Lesser e montato alla meno peggio col materiale ripreso da Eisenstein ma arbitrariamente svisato nella sua impostazione tematico-ideologica dai due cineasti americani. La Seton rivela, ad esempio, come Upton Sinclair, il produttore di *Que Viva Mexico,* raccogliesse le voci calunniose sparse da un « irresponsabile » sul conto di Eisenstein, e senza sincerarsi della veridicità o meno di tali fandonie abbandonasse il progetto del film, interrompendolo quando buona parte del lavoro era stato ultimato; rivela inoltre il tragico influsso che l'impossibilità di portare a termine la realizzazione del film « che maggiormente egli amava » provocò su Eisenstein (« Nel 1932, dopo avere appreso delle manovre di Sol Lesser per effettuare a Hollywood il montaggio del film, desiderò di farla finita con la vita, contemplò il suicidio e ne fu dissuaso solo dalla leale amicizia del suo operatore Tissé e di Pera Attasheva, allora sua segretaria... ». « Realizzò in seguito *Aleksandr Nevskij* e *Ivan il Terribile.* Ma questi film non erano dell'Eisenstein del *Potemkin,* di *Ottobre,* della *Linea generale...* E del resto non potevano esserlo; né penso che, vivendo egli piú a lungo, sarebbe riuscito a rifarsi del colpo durissimo infertogli dalle vicende di *Que Viva Mexico* »). L'articolo espone inoltre i molteplici tentativi della Seton di fare avere il materiale girato

cui Eisenstein intendeva improntare il film. « Un memoriale tragicamente inadeguato della sua imponente visione », cosí definisce il film.

Il quinto ed ultimo saggio di questo *Eisenstein* è opera di un ex-allievo dell'Istituto Statale di Cinematografia di Mosca, Herbert Marshall. In esso si dà una visione puntuale e sintetica del metodo d'insegnamento di Eisenstein (che era direttore della scuola regía) e si porta come esempio un saggio di messa in scena teatrale effettuato sotto il suo controllo. E' interessante esaminare il « metodo generale » seguito da Eisenstein nella realizzazione pratica della scena (si tratta dell'assassinio di Giulio Cesare, nell'opera omonima di William Shakespeare). « Prima viene l'*analisi generale*: storica, sociologica, politica, comportante la raccolta del materiale iconografico ecc. Segue l'*analisi speciale*: il tema, l'intreccio, lo stile, la forma, i caratteri, il dialogo, le immagini ecc... Poi, la suddivisione della scena in sequenze, delle sequenze in episodi. Successivamente, l'organizzazione della sequenza nello spazio: vale a dire l'ambientazione della vicenda:.. E ancora: l'organizzazione della sequenza nello spazio e nel tempo, la composizione del materiale dinamico — luci, fondali, suono, oggetti, persone... Infine, l'immagine artistica della produzione: l'immagine artistica dal punto di vista della forma e del contenuto. Lo sviluppo progressivo delle scene dalla tesi alla sua estrinsecazione finale ».

Non è difficile ritrovare in questa sintetica esposizione del metodo di Eisenstein i tratti piú generali della sua regía (non porta differenza il fatto che l'autore si riferisca a un lezione di regía teatrale anziché filmica), le caratteristiche salienti del suo modo di passare dalla tesi all'immagine, dal contenuto alla forma. Forse, al tempo del *Potemkin,* Eisenstein aveva meno chiare nella mente l'organizzazione di questo metodo, la sua formulazione esteriore. Ma lo spirito, era il medesimo. La precisione quasi matematica con cui svolgeva gli episodi, la puntualità con cui inseriva gli avvenimenti al momento giusto e i personaggi nel luogo piú adatto — e tutto questo per giungere al trionfo finale dell'idea, della tesi — erano altrettanto evidenti nel *Potemkin* e nella *Linea generale* quanto lo sono in queste lezioni che egli impartisce all'Istituto di Cinematografia di Mosca, e dove giovani come il Marshall sono avidi di apprendere i suoi concetti, di trarre insegnamento dalle sue esperienze. « Quando realizzerete il vostro primo film, dice Eisenstein a questi giovani alla fine del corso, dimenticate tutto quello che v'ho insegnato, e scordatevi pure di me ». Ma è difficile che Marshall e gli altri abbiano scordato.

Due parole soltanto, per finire. Perché non si raccoglie l'esperimento di questo eccellente opuscolo inglese, qui in Italia, e non si provvede a creare opere informative analoghe?

Tom Granich

H. K. BOURNE: *Discharge Lamps,* Chapman e Hall Ltd. London, 1948.

Le lampade ad elettroluminescenza hanno subíto recenti notevolissimi perfezionamenti, che ne hanno esteso l'applicazione al punto che in molti paesi esse vanno gradatamente sostituendo quelle ad incandescenza nelle piú diverse forme d'impiego.

Scarse e frammentarie sono in Italia le pubblicazioni su tale argomento, che pure presenta grande interesse da molti punti di vista.

Tra le pubblicazioni estere piú recenti e piú interessanti citiamo:

— A. V. Engel e Steenbeck: *Elektrische Gasentladungen,* Vls. I, II.

— W. Uyterhoeven: *Die elektrischen Gasentladungs lampen.* Berlin, 1938.

— W. Elenbass: *Phisica* (varie). Berlin.

— *Transactions Illuminating engineers Society London.*

— *Transactions Illuminating engineers Society of America* (varie).

— H. Cotton: *Electric Discharge Lamps.* London, 1946.

L'ultima pervenutaci, citata in argomento, riguarda in particolar modo la produzione della luce con le lampade ad elettroluminescenza, utilizzate nel campo della fotografia e della cinematografia.

A detta dello stesso Autore, scopo del libro è « dopo avere brevemente passate in rassegna le caratteristiche delle sorgenti di luce meglio conosciute, descrivere con una certa accuratezza, il modo di progettare, costruire, far funzionare, ed impiegare le lampade ad elettroluminescenza, con particolare riferimento al campo fotografico ».

Ci sembra che gli scopi che l'autore si è prefissi siano stati largamente raggiunti.

Nella prima parte riguardante le premesse teoriche relative al funzionamento delle sorgenti luminose artificiali, il testo è piuttosto sommario e non molto curato; ciò è però dovuto in gran parte al carattere della pubblicazione, che è piú illustrativa che di rigorosa trattazione teorica dei varî problemi. (A tale riguardo sono consigliabili le pubblicazioni tedesche citate).

La seconda parte offre invece un panorama abbastanza completo ed aggiornato delle possibilità attuali di adoperare lampade a vapore di mercurio in fotografia e cinematografia. Il lavoro di coordinamento e di illustrazione effettuato dall'Autore è stato indubbiamente notevole e rappresenta a nostro avviso un contributo molto utile alla conoscenza ed alla divulgazione tra i tecnici di un mezzo nuovo ed efficiente posto a loro disposizione.

Sono passati in rassegna tutti i tipi di lampade a vapore di mercurio da quelle in cui la pressione interna e dell'ordine del mm. di Hg. a quelle in cui raggiunge valori di 200 e piú atm.; tipi di sorgenti estese e puntiformi; lampade a fluorescenza a bassa ed alta pressione etc. lampade la cui luminosità è dell'ordine di qualche decimo di candela per cm^2 (a fluorescenza a bassa pressione) e lampade che raggiungono luminosità dell'ordine delle 200.000 candele cm^2 (ad altissima pressione con raffreddamento ad acqua) superiori a quella del sole allo zenith e tre o quattro volte maggiori di quelle dell'arco voltaico.

Il libro è corredato con molti grafici e fotografie, bene ordinato nella distribuzione della materia e di semplice e rapida consultazione.

Lo consigliamo a quanti, occupandosi di tecnica fotografica e cinematografica, vogliano aggiornare la propria cultura su un argomento cosí interessante quale è quello della produzione artificiale della luce.

Gino Parolini

I film

La Danse de la Mort (Danza di morte)

Origine: Francia '47 - *Produz.*: P. E. Decharme-Alcina - *Regía* di Marcel Cravenne - *Soggetto di* Erich von Stroheim *e* Michel Arnaud *basato sul dramma omonimo di* August Strindberg - *Sceneggiatura di* von Stroheim *e* Cravenne - *Dialoghi di* Jacques-Laurent Bost - *Fotografia di* Léon Bellet - *Scenografia di* George Wakhevitch - *Musica di* Guy Bernard - *Attori*: Erich von Stroheim, Denise Vernac, Roberto Villa, Maria Denis, Massimo Serato, Jean Servais, Margo Lion.

Se fosse ancora in uso il metodo critico introdotto anni fa da Giacomo Debenedetti su *Cinema* e in base al quale la paternità del film non veniva attribuita obbligatoriamente al regista, ma, di volta in volta, all'elemento (sceneggiatore, attore, operatore, scenografo), che apparisse avere apportato ad esso un contributo piú spiccatamente creativo, non credo che nessuno esiterebbe ad attribuire *La Danse de la Mort* ad Erich von Stroheim. E non soltanto a Stroheim in quanto attore: poiché per la prima volta, da che egli abbandonò l'attività di regista, si riconoscono chiari in un'opera cinematografica i tratti stilistici che a lui furono propri. Il ritorno di una personalità come la sua è ragione piú che sufficiente perché del film ci si occupi con una non frettolosa attenzione.

La storia del contributo recato da Stroheim a *La Danse de la Mort* risulta essere di una certa complessità. Se nei titoli di testa egli figura come uno degli « adattatori » del dramma strindberghiano e degli sceneggiatori, voce corrente era che sua dovesse venir considerata anche la regía, sebbene il film apparisse firmato da Marcel Cravenne. In realtà, a quanto ho saputo da un collega francese particolarmente informato in proposito, André Bazin, che le cose siano andate in altro modo: che non solo la regía sia effettivamente di Cravenne, ma addirittura lo scenario secondo cui il film è stato girato non sia quello ideato e voluto da Stroheim stesso. Il film cosí com'è sarebbe stato compiuto « contro » Stroheim, il cui scenario prevedeva uno sviluppo tale dell'antefatto da far occupare ad esso due terzi dell'opera. Cravenne ritenne un tale sviluppo nocivo all'economia del film e, pur accondiscendendo in sede di ripresa a girare del materiale nel senso voluto da Stroheim, ne utilizzò in sede di montaggio soltanto le poche inquadrature, che costituiscono l'antefatto quale figura ora nell'opera. Ma, opponendoglisi, Cravenne intendeva rendere un servigio a Stroheim, un omaggio al quale il film vuol costituire, eseguito con un rispetto ed una comprensione assoluti per il mondo da lui affidato bendurevolmente alla storia del cinema.

Se tutto ciò è vero, il film rivestirebbe importanza assai minore che se il contributo di Stroheim si fosse esteso alla regía. Pure, si stenta a credere che tale contributo non si sia verificato, di fronte non solo ad una tale riconoscibilità, ma ad un simile suggestivo linguaggio di immagini, il quale appare piú che sufficiente per far aprire a Marcel Cravenne (un giovane che collaborò al montaggio di *Une Partie de campagne* di Renoir) il piú largo dei crediti, e non soltanto, penso, come ad un accorto assimilatore.

In ogni caso, l'intervento di Stroheim quale adattatore e sceneggiatore è stato determinante (a dispetto del dissidio riferito) e tale da fornire al regista, evidentemente, una proposta di regía, per quanto riguarda il clima e i per-

sonaggi, se non per quanto riguarda il racconto, piú che precisa.

E anzi tutto giova osservare come ben di rado un film abbia preso le mosse da un'opera drammatica con altrettanta intelligenza di questo, che, conservando i tratti essenziali e sopra tutto l'atmosfera dei tre atti strindberghiani, aggiunge nerbo e talora ricchezza umana alla narrazione, in cui si riconosce, allo stesso titolo che quello del drammaturgo svedese, il mondo di Stroheim, quel mondo che sembrava ormai definitivamente lontano negli anni e nella storia dell'espressione filmica.

Danza di morte era la storia di tre esseri spinti l'uno verso e contro l'altro da sentimenti oscuri e ribollenti, tra cui l'odio prevale sull'amore, come sempre nei drammi di Strindberg, tesi entro un'atmosfera ossessiva e spesso chiusi, come in questo caso, tra le pareti di una stanza, che è prigione ai protagonisti. Ora il dramma trasferito in immagini, è diventato cosí naturalmente stroheimiano, che si potrebbe dubitare esso abbia mai avuto diversa paternità. Questa storia di rancori ha ben dei precedenti, questo matrimonio che non è se non un tormento prolungato, questo matrimonio senza amore ricorda altre unioni senza amore, nelle opere cui Stroheim consegnò il proprio nome. E il protagonista, questo capitano Edgard Schwerzberg, appare un po' la sintesi di tutti i personaggi che il regista attore viennese costruí, lungo la sua carriera, inseguendo, con implacata e impietosa coerenza, una figura unica, su cui andava lavorando attraverso mille variazioni. In von Schwerzberg ci sono, da un lato, il cinismo, la fredda malvagità, l'odio, l'assenza di scrupoli, dall'altro la rigidezza, la fanatica fedeltà ad un mondo, l'intransigente concetto del dovere, il perpetuo richiamo all'onore. C'è l'avventuriero di *Foolish Wives* e il militare, chiuso nella sua concezione di casta, della *Grande Illusion*.

Von Schwerzberg ha commesso gravi scorrettezze nell'amministrare la fortezza di cui è a capo, ma non ammette di essere esposto alla vergogna: preferirebbe la morte. Il suo onore è al di sopra di tutto, ed egli non esita a metterlo in salvo a spese di quello dell'amico. Il suo tormentato rancore deriva dall'essere invecchiato in quella fortezza che ha troncato la sua carriera, inchiodandolo a restar carceriere a vita; non riconoscete in questa situazione il tormento di von Rauffenstein? Ma, come quello trova la propria umanità nel dolore per il collega francese da lui stesso ucciso in ossequio al dovere militare, von Schwerzberg si umilia a richiamare la moglie duramente scacciata, nella speranza di trattenere la figlia che fugge verso la libertà e che costituiva l'unica sua ragione di vivere senza odiare. E' questa la piú felice e umanamente risolutiva variazione dello scenario rispetto al testo strindberghiano. Qui si raddensa il contenuto di sofferenza di un personaggio, cui uno Stroheim segnato dagli anni ha offerto le risorse di un'arte, se possibile, piú matura che altrove mai, un'arte che scruta nelle sue pieghe un'amara anima d'uomo con una profondità sconcertante. E' questa una interpretazione veramente definitiva, nei confronti del personaggio Stroheim, giunto ad una meditata sintesi di ogni suo fondamento psicologico. Sotto questo aspetto, con la *Danse de la mort,* l'artista ha reso come un omaggio a se stesso (Clair non aveva, in altro modo, fatto qualcosa del genere con *Le silence est d'or?*): e mi rendo conto di come gli sia spiaciuto non poter ritrovare il sé stesso giovanile, spregiudicato e sicuro di sé, se non nei brevi quadri dell'antefatto. Ma ritengo che Cravenne abbia avuto ragione: cosí, anzi che un compiacimento rievocativo, il quale poteva essere anche malinconico, c'è qui lo splendore di quest'analisi di un personaggio che si avvia ad un tragico e disfatto crepuscolo.

In un clima che è ben suo: perché questa fortezza, intorno a cui il mare si frange, con monotona insistenza (quello stesso mare che costituiva, in *Foolish Wives*, un «leit-motiv» presagio di tragica liberazione, come qui è simbolo di oppressiva prigionia per gli uni e, ad un tempo, di anelata evasione per gli altri) è un ambiente ben stroheimiano, nel suo squallore tetro, entro cui lugubri risuonano gli accenti di quella festa iniziale di nozze d'argento, piena di desolazione. In episodi come questo il Cravenne rivela chiaro il suo talento di regista, volto a creare un'atmosfera, entro cui i protagonisti sono tragicamente rinserrati. Atmosfera coerentemente raggiunta: questo è il merito essenziale di una regía, che si solleva talvolta fino ad un'esemplarità di ritmo e di contrappunto visivo-sono-

ro, in funzione psicologica, davvero eccezionale. Mi riferisco alla danza, un pezzo di cinema destinato a passare nei manuali. Il protagonista insiste perché la moglie si metta a suonare il piano. Essa, dopo qualche nota lenta, scatena il proprio stato d'animo di represso rancore in un ritmo quasi telvaggio di danza. Il marito esegue la danza con la sciabola rigidamente militaresco. La camera lo inquadra in figura intera, poi gli si avvicina, alternando la sua immagine con quella della moglie eccitata, fino al primo piano del viso, della nuca, cui egli si porta la mano, mentre il suono continua incalzante. Successivamente lo vediamo, di nuovo in figura intera, cadere, vittima del cuore malato di cui, con il suo sforzo, ha abusato. Mentre il corpo è disteso a terra continua il ritmo selvaggio che la moglie, trasportata da quell'empito di sfogo, non sa decidersi a troncare.

I valori di montaggio di un brano simile sono tanto piú considerevoli in quanto esso non è uno sterile pezzo di bravura, ma adempie ad una precisa funzione psicologica. Ho voluto soffermarmi anche in un esempio per meglio dimostrare come Marcel Cravenne vada, dopo questo film, considerato quale uno dei piú interessanti temperamenti della giovane regía francese. Ora lo attendiamo ad una prova totalmente autonoma. Ma dobbiamo frattanto essergli grati di essersi affiancato a Stroheim con cosí ammirevole dedizione, al fine di consentire, dopo tanti anni di attività « minore » e quasi sempre generica, ad uno dei pochi creatori del cinema, un ritorno al mondo dei propri valori piú autentici.

g. c. c.

Il processo

Der Prozess (*In Namen der Menschlichkeit*) - *origine*: Austria - *produzione*: J. A. Hübler-Kahla, Star Film, 1948 - *regía di* G. W. Pabst - *scenario e dialoghi di* Rudolf Brunngraber, Kurt Heuser *e* Emeric Roboz - *fotografia di* Helmuth, Fischer, Ashley - *scenografiia di* Werner Schlichting - *musica di* Alois Melichar - *montaggio di* Anna Höllering - *direttore di produzione*: J. A. Beyer - *attori*: Edwald Balser, Marianne Schönauer, Ernst Deutsch, Albert Truby, Heinz Moog, Maria Eis, Aglaja Schmid, Ida Russka, Ivan Petrovich, Franz Böheim, Ladislaus Morgenstern etc.

Poco sappiamo dell'opera di G. W. Pabst dopo *Mademoiselle Docteur* e *Jeunes Filles en détresse*. Di *Paracelsus* molti parlano, ma pochi l'hanno visto. Dinanzi al *Processo* siamo quasi un pubblico nuovo. Ma non possiamo dimenticare che per la terza volta Pabst opera nel campo dell'universale: fu il primo che ebbe il coraggio di denunziare l'ignominia e la stupidità della guerra (*Westfront* 1918), la sciocchezza e la frode del nazionalismo (*Kameradschaft*); *Der Prozess*, alza la voce contro il razzismo frenetico e larvato della cosidetta civiltà cristiana.

Non volendo ammettere il valore di codesta continuità e non potendo scagliare contro Pabst una sola immagine dei film passati che abbia sacrificato agli « dei falsi e bugiardi », certuni discutono in mala fede delle qualità esteriori del *Processo*. Ma il film non offre presa, appunto perché privo di audacie formali, soggettive e quindi discutibili all'infinito. Pabst ci racconta una storia con mezzi semplici e pacati, con un montaggio cronologico, classico e quasi esasperante a forza di sfilare dinanzi ai nostri occhi con le apparenze piú precise dell'autenticità. Se non vi fossero le scenografie dello Schlichting, *troppo* intelligenti e *troppo* raffinate per la realtà quotidiana, potremmo credere a un documentario di qualità, una specie di *Il giorno della Salute* avvenuto nel villaggio ungherese di Tisza-Eszlar...

Der Prozess mostra il meccanismo del mito antisemita, meccanismo vecchio e primitivo, ma ancora efficace. Pabst ha saputo cogliere, in un episodio popolare della storia magiara del secolo scorso, il susseguirsi e il cristallizzarsi dei motivi psichici, psicologici, sociali, sentimentali e politici dell'antisemitismo di tutti i tempi. Staccando i personaggi dall'immediato, Pabst è riuscito a dar loro un corpo vivo, evitando le marionette schematiche di tanti film russi, francesi e italiani.

Nel 1882 sparí a Tisza-Eszlar una melanconica servetta. Gli ebrei furono accusati di averla sacrificata in un ipotetico rito propiziatore nella sinagoga del paese. Non c'è l'ombra d'una prova, ma la madre della vittima ha *sognato* ogni

particolare del « sacrificio ». Questo grido insensato e irrazionale di « traum! traum! » penetra nel film come un'ossessione. Tutta l'accusa si appoggia su questo « sogno » di donnetta divorata dai rimorsi e forse dal dolore. E' pur vero che il nazismo ha trucidato sei milioni di ebrei su qualcosa di piú incerto del « sogno » d'una povera madre, cioè i « Protocolli di Sion »... Atto per atto, allusione per allusione, Pabst ricostituisce il folle processo degli antisemiti e aggroviglia lui stesso la matassa dei sentimenti, degli interessi, della stupidità e della vita che formano la cosidetta opinione pubblica e il suo sottoprodotto ufficiale detto « ragion di Stato ». E' un « affare Dreyfus » meno politico e piú umano, senza le complicazioni dello spionaggio, del nazionalismo e del militarismo: ma Tisza-Eszlar in Ungheria spiega bene Dreyfus in Francia.

L'arte di Pabst ha lo stile violento e contenuto dell'espressionismo. Il racconto è condotto con un'esemplare obiettività e non guarda affatto al punto di vista degli ebrei innocenti — l'ottica dell'avvocato liberale Dr. Eötvös — ma anche da quello del loro piú acerrimo nemico, il barone Onody, da quello del loro sciagurato apostata, figlio rinnegato del guardiano della sinanoga, o magari da quello della vittima dell'atroce ingiustizia, Scharf (l'attore Ernst Deutsch che per codesta interpretazione ebbe il premio della IX Mostra di Venezia).

Der Prozess è un'opera matura con tutte le tracce dell'esperienza del regista. A noi sembra la terza opera capitale di Pabst, trascurando *Die Liebe der Jeanne Ney* che è senza contatti possibili col suo mondo sonoro.

Quando Clément mostra ne *Les Maudits* l'esecuzione del traditore, di sbieco, con la caduta degli anelli d'una portiera che si stacca sotto il peso del corpo, sappiamo che l'idea viene da *Mademoiselle Docteur* e dai famosi meloni che rotolano. Incontri simili non sono rari in *Der Prozess*, ma Pabst ha il diritto di usare a sua guisa lo stile Pabst. Un solo rimprovero ci sembra fondato: l'abuso del canto e dei cori — dosati come per far piacere agli americani — che rallentano l'azione senza alcuna utilità emotiva. Son forse pause escogitate dal regista per cambiar registro.

l. d.

Passeggiata al sole

(*A Walk in the Sun*) - *Origine*: U. S. America 1946 - *Produzione e distribuzione*: 20th Century-Fox (Lewis Milestone) - *Regía di* Lewis Milestone - *Sceneggiatura di* Robert Rossen *basata sul romanzo di* Harry Brown - *Fotografia di* Russel Harlen - *Musica di* Fredric Efrem Rich - *Canzone* « A Walk in the Sun » *di* Millar Lampell *ed* Earl Robinson - *Montaggio di* Duncan Mansfield - *Suono*: Corson Jewett - *Attori*: Dana Andrews (Sergente Tyne), Richard Conte (Rivera), Sterling Halloway (McWilliams), George Tyne (Friedman), John Ireland (Windy), Herbert Rudley (Porter), Richard Benedict (Tranella), Norman Lloyd (Archimbeau), Lloyd Bridges (Sergente Ward), Huntz Hall (Carraway), James Cardwell (Hoskins), Chais Drake (Rankin).

Dopo la conclusione della prima conflagrazione mondiale fiorí, particolarmente nella Germania della disfatta, una vasta letteratura pacifista, quasi furiosamente antibellica, che ebbe in *A l'ouest rien de nouveau* di Remarque il prototipo piú famoso e artisticamente compiuto. Allora la *reazione* del popolo sconfitto sembrò logica e coerente: come sembrò giusto che nei paesi dell'*altra* parte si facessero, anche nella letteratura o per mezzo di analoghe forme di espressione artistica, garrire al vento le bandiere e squillare le fanfare della Marsigliese e di Tipperary, indulgendo con benevolenza alla retorica.

La seconda guerra mondiale ha determinato, invece, sia nei vinti che nei vincitori, una ben piú profonda crisi spirituale che ha accomunato, nell'odio per la sanguinosa macchina, sia coloro che gettavano dall'alto i tetri ordigni esplosivi, sia coloro che, tremanti ed angosciati, li ricevevano. Di qui un comune denominatore, uno stato d'animo di delusione, di quasi feroce avversione contro la cosiddetta « igiene dei popoli ».

Una delle esemplificazioni di questo *modo* di considerare la guerra è senza dubbio il volumetto di Harry Brown che, trasferendo nei G. I. di oggi la psi-

cologia dei Fritz di Remarque, descrive, con un'apparente aridità di cronaca distaccata, la « passeggiata al sole » che compiono cinquantatré soldati americani, molti dei quali rimangono a braccia spalancate sul terreno, dal loro sbarco sulla costa salernitana fino alla conquista di una fattoria-caposaldo. E nessuno, meglio del regista di *A l'ouest rien de nouveau,* poteva trasferire sulla pellicola le pagine amare del volume.

Lewis Milestone, infatti, sulla scorta di una sceneggiatura di Robert Rossen, ritmando il racconto visivo sulle parole di una ballata (una di quelle ballate che raggiungono sorprendenti effetti emotivi per mezzo di un'apparente detrazione di forma), ha costruito un film scarno, quasi senza trama, che è soprattutto esplorazione dell'animo dei personaggi. Non sempre egli è riuscito ad evitare le secche della « retorica dell'antiretorica »; qualche volta (particolarmente nell'episodio dell'incontro dei due soldati italiani, tratteggiati con quella candida ignoranza un po' offensiva che « vede » il nostro paese come quello dei banditi dal cappello a pan di zucchero e degli uomini con gli orecchini dell'oleografia baedekeriana dell'ottocento) è stato inferiore alla necessità artistica; tuttavia non si può non riconoscere come per almeno i quattro quinti del film l'indagine psicologica sia precisa e sottile. I soldati di Milestone sono — anche se i volti li prestano attori noti e poco noti — autentici combattenti che non amano la guerra ma son costretti a farla, che sognano la provvidenziale ferita che li rispedisca non troppo malconci a casa, che odiano l'uniforme, e il fango, e la sporcizia, che uccidono e sono uccisi senza slancio, ma solo perché hanno ricevuto un ordine a cui non si può non obbedire: quei combattenti che, si chiamino Joe o Fritz, Michael o Sacha, Giovanni o François, spesso non sanno neppure perché hanno imbracciato il fucile. Quindi uomini autentici, con sentimenti, passioni, atteggiamenti veri, sorpresi nella loro vita: dall'ingrugnato ma comprensivo sergente Tyne al sergente Porter, che si abbatte singhiozzando a mezza strada perché i suoi nervi hanno ormai superato il limite della sopportazione; dal soldato italo-americano che ritrova inconsapevolmente, nel subcosciente, « impressioni » primordiali del paese d'origine della sua famiglia, allo scettico che prevede per il 1957 una campagna nel Tibet, fino al soldato-contadino che di fronte alla fattoria da conquistare rammenta la sua *farm* del Texas e del Minnesota. Uomini la cui avventura d'un mattino pieno di sole — avventura che per taluni è quella suprema — è illuminata dal Milestone con un pieno dominio del mezzo tecnico, piegato al raggiungimento d'una concreta realtà umana. I vari episodi, che sembrano nascere secondo la legge del caso che regola la vita della piccola comunità, si susseguono secondo un ritmo che alterna « tensione » o « distensione », per mezzo dell'uso parimenti alternato del potere dell'immagine e del dialogo, e vanno a comporsi funzionalmente nell'insieme come le diverse strofe della ballata — motivo conduttore — agendo « dentro » lo spettatore, e spesso giungendo fino ai suoi piú riposti e sensibili centri nervosi.

Opera d'una pacata essenzialità, dunque, che insieme con *The Story of G. I. Joe di* William Wellmann e *Gli eroi del Pacifico* (*Back to Bataan*) di Edward Dmytryk, rappresenta quanto di meglio abbia prodotto il cinema americano « di guerra ».

g. ca.

Gioventù traviata

(*Les Inconnus dans la Maison*) - *Origine*: Francia, 1942 - *Produzione*: Cimep - *Distribuzione*: Enic - *Regía di* Henry Decoin - *Scenario di* H. G. Clouzot *basato sul romanzo di* George Simenon « Les Inconnus dans la Maison » - *Scenografia di* Guy de Gastyne - *Fotografia di* Jules Kruger - - *Musica*: Roland Manuel - *Attori*: Raimu (Ugo - Lousart), Juliette Faber (Irma Lousart), Hélène Manson, Madeleine Duvouret, Jean Tissier, Jacques Baumet, Noël Roquevert.

Come ogni opera che tenda essenzialmente alla dimostrazione di una sua « tesi », morale o politica o sociale che sia, questo film soffre visibilmente dei limiti che il suo stesso assunto gli propone, e dai quali mai riesce ad evadere tanto da conquistarsi una sua indipendenza di svolgimento e da attingere un piú ampio e libero respiro. L'assunto è apodittico, se pur suggestivo e non privo di forti agganci alla reale condizione umana della nostra generazione: i gio-

vani, si afferma, non sono responsabili delle colpe che commettono; non sono che i beneficiari di una triste eredità trasmessa loro dai padri, le vittime di un sistema sbagliato e di una equivocità di rapporti che è andata scavando via via una frattura insanabile.

Una simile tesi, si ricorderà, poneva recentemente il film di Germi *Gioventú perduta;* e con quel film questo, pur notevolmente diverso per intreccio, andamento e soluzioni narrative, ha almeno un punto, importante, in comune; che è poi il punto debole dell'una come dall'altra opera: la mancata risoluzione del conflitto in termini prettamente cinematografici. La dimostrazione della tesi era affidata, in *Gioventú perduta,* a quella specie di discorso tenuto dal professore nell'aula dell'Università; qui viene espressa nella perorazione che l'avvocato fa nel processo con cui si chiude il film; con l'aggravante, per l'opera di Decoin, di una accentuata insistenza didascalica e di una piú ostinata aderenza al tema, per cui quella perorazione si va gonfiando nelle sue proporzioni, rompe ogni limite di riserbo cinematografico, diviene puro teatro filmato. Se Germi in fondo non si curava del suo assunto piú che di un pretesto a invenzioni narrative e di ritmo, sorvolando con disinvoltura sul problema morale — e invano quindi si sarebbe cercata alla delinquenza dei suoi personaggi una giustificazione piú intrinseca che non le elencazioni statistiche del professore — quest'altro film invece vuol andar fino in fondo alla ricerca delle sorgenti del male: denunziare piaghe segrete, additare rimedi, lanciare quel che suol dirsi « un messaggio ». Ma ahimè, si tratta di un verbale e verboso messaggio.

Una moralità e una validità piú consistente, perchè meno scoperta, offre invece il film nella sua prima parte: quella in cui massimamente si avverte la mano di G. H. Clouzot (autore della sceneggiatura e all'epoca del film non ancora regista): è ben riconoscibile e suo quel mondo di grandi e di ragazzi nel quale fermentano istinti segreti e inconfessabili voglie, in cui si sfiorano abissi spaventosi e si avverte un senso sottile di marcio; quel mondo di tarati e di anormali, di succubi e di abnormi che piú compiutamente si rivelerà poi — e sarà un'esplosione — nel *Corvo.* In questo magma in fermento Clouzot (non rinunziamo a credere che egli abbia preso tanto la mano al regista da sostituirsi a lui) si addentra con la sua abilità tutta meccanica e razionale, attento a cogliere le reazioni piú segrete, a mettere a nudo attraverso la esasperazione minima il fondo piú incoscio dei caratteri: s'indugia sul lungo armeggiare con la camicia e la cravatta, del Procuratore, irritato per la sveglia notturna, accentua il gesticolare da funambolo del giudice istruttore, denuncia il sorriso sazio di astuta pigrizia del presidente del Tribunale, ridicolizza le pose decadenti della madre di uno dei ragazzi. Questo sí è il linguaggio visivamente eloquente: e il viso ebete di uno di quei giovani, l'espressione allucinata di un altro, la balbuzie di un terzo, rivelatrice di tare ataviche, contengono in sé una forza polemica, una condanna spietata che da sole bastavano al verificarsi puntuale dell'assunto.

Ma è mancato il coraggio di seguire fino in fondo una tale strada: e il film scade per effetto appunto di questa viltà, e perché non si è rinunziato a privare Raimu — la cui interpretazione è pur rimarchevole e controllatissima in tutta la prima parte — della tirata finale ad effetto, pezzo egregio di bravura istrionica, ma teatro, irrimediabilmente teatro.

g. ci.

Rassegna della stampa

Il romanzo del cinema

Chi sa come mai, da nessuna parte, non sia ancora uscito quel che si dice un bel romanzo del cinema, della vita che si muove intorno al cinema. Il cinematografo ha cinquant'anni suonati. Ha divorato quantità enormi di letteratura. Ma alla letteratura ha fruttato poco o niente. Chi vorrebbe, per esempio, citare *Adams* di René Clair? Ingegnoso ammennicolo di metallo cromato, che cauterizza e sterilisce proprio la sostanza poetica che si trattava d'estrarre e far fermentare. Per conto suo, genialmente inquieto, sempre in cerca del mondo, in una delle sue opere meno felici, al mondo del cinematografo provò ad ispirarsi Pirandello. Ma non vedo che, per questa partita, qualcuno vorrà considerarlo piú d'un esploratore, un pioniere. Il ritardo, insomma, è curioso, e dà a riflettere. Giotto e i pittori coetanei, grandi e piccini, erano appena spariti, e già i novellieri ne divulgavano stranezze, frizzi, burlette; e ce li raffiguravano al naturale nelle loro botteghe, alle loro cene, o sui palchi degli affreschi, in chiese e conventi. Brunellesco e Donatello andavano ancora per tutte le bocche, e il Manetti, in quell'assoluto capolavoro ch'è la novella del *Grasso legnaiuolo,* animava intorno alle loro figure lo sfondo d'una Firenze nella quale, come in una immensa officina artistica, tutti non fanno che scarpellare, martellare, disegnare spaccati e prospettive, e combinarsi gli scherzi piú atroci. Ma senza insistere sugli esempi classici: s'aprivano a Parigi i primi empori di tipo moderno: quelli che poi a casa nostra sarebbero stati i « Fratelli Bocconi » o « La Rinascente ». E Zola aveva bell'e pronte le cinquecento pagine di *Au bonheur des dames* (1882), che purtroppo però, riconosciamolo, è un romanzo mediocre.

Con tali desideri frustrati, si può figurarsi se, due anni fa a Londra, lessi volentieri il romanzetto cinematografico di Christopher Isherwood: *Prater Violet,* allora apparso. E se volentieri l'ho rivisto oggi, nella fresca versione di G. Monicelli: *La violetta del Prater* (Ed. Mondadori). Ben lungi da essere il tributo che il cinematografo ha diritto d'aspettarsi, è pur sempre qualcosa. E non c'è dubbio che Isherwood aveva numeri speciali per un libro siffatto, peccato che non s'impegnasse piú a fondo. Maestro d'un « reportage » agilissimo e spregiudicato, in lui la aggressività del tratto non mai diventa cifra, né si atteggia alle crudeltà che vanno di moda; tan'é vero che il suo libro, secondo me anche oggi piú significativo: *Addio a Berlino,* sulla Germania dell'immediato anteguerra, riesce ad una pittura straordinariamente intensa, senza mancare tuttavia di comprensione e di umanità. Da alcuni anni, insieme ad A. Huxley, a W. S. Maugham e qualche altro scrittore inglese, Isherwood s'è ritirato in California. Non so quanto, come i compagni, egli si lasci incantare da quell'ibrido misticismo di cui Huxley ci ha dato qualche assaggio in libri recenti. E ad occhio e croce non direi che cotesto regime d'idee mescolate e inesatte, e di aspirazioni nobili certo ma ineffettuali, possa convenire a un temperamento come il suo. Ma torniamo al cinema e alla *Violetta.*

Narrata in prima persona, è la storia della fabbricazione di un film: *La violetta del Prater,* al quale Isherwood collabora come sceneggiatore. In fretta e furia l'hanno chiamato per telefono, e fatto incontrare con un regista viennese ed ebreo: Bergmann, or ora arrivato a Londra appunto per preparare e girare questo film. Nuovo al cinematografo, Isherwood; l'altro, un vecchio cannone; simpatizzano, lavorano di lena, e si collegano contro le insidie, gli agguati, i trabocchetti che, come succede, li aspet-

tano ad ogni angolo dello stabilimento. Chi ha un po' di pratica sa come vanno queste faccende, e non soltanto nel cinema. Senza poi dire che quasi sempre si comincia con l'idea di combinare qualcosa che dovrà somigliare, per esempio, a un leone, ed a forza di levare e di mettere, alla fine vien fuori qualcosa che somiglia a una giraffa o a una pecora. Il piú bello è che allora, soddisfattissimi, tutti si congratulano reciprocamente di non aver pensato mai altro che a fare una pecora o una giraffa. In una delle sue novelle piú indiavolate: *Nora* (in *Piove a Cincinnati*, ed. Longanesi), l'americano Ring Dardner tratteggiò da par suo un simile processo di grottesca trasformazione non di un film, per vero, ma d'una « rivista » o commedia musicale; che in sostanza poi torna lo stesso. E fu gran danno che il Lardner morisse prima che il mondo del film fosse entrato nella sua stagione piú spettacolosa, perchè avrebbe potuto trovarvi motivi e modelli tremendi.

La maniera del Lardner era forse eccessivamente acre; mentre Isherwood, si è detto, mantiene sempre un tocco leggero, e anche dove percuote non lascia segno. Il romanzetto s'impernia sulla figura del regista Bergmann: e non c'è dubbio che di essa Isherwood ha saputo fare qualcosa d'indimenticabile. Da un complesso di doni e difetti come quelli di Bergmann, sembrerebbe non dovesse venir fuori che un'immagine contradditoria e deforme. Ed invece ci dobbiamo convincere della genialità di Bergmann non meno che della sua sfrontatezza di istrione, l'una e l'altra in funzione reciproca; e ammirarlo e detestarlo al medesimo tempo. Leonino, direi addirittura titanico (s'intende, nella sua sfera); e altrettanto ridicolo e penoso. Questa polivalenza del personaggio è in relazione diretta col mestiere del cinema, dove il regista ha da esser tutto: drammaturgo, corego, pittore, vivente esemplare agli attori, fotografo, uomo d'affari (poiché un film è anche un fatto industriale), e cento altre cose, che frattanto egli non può essere tutte ad un modo: un Onnipotente, a metà onnipotente sul serio, e metà a trucco.

Il ritratto di Bergmann è perfetto, nell'orchestrazione di tanti aspetti eterogenei. E allorché a Vienna infierisce la repressione di Dollfuss contro i socialisti, e Bergmann a mezzo il lavoro si sente morire d'ansietà per la propria famiglia, rimasta laggiú e minacciata dalla reazione antisemita, mentre il film va a rotoli, il ritratto si completa d'una sofferenza umana che sforza le gagliofaggini e le pose. Peccato, ripeterò ancora, che Isherwood abbia avuto fretta; non abbia pensato che a Bergmann; e che intorno a questi le figure degli attori, dei finanziatori, dei tecnici: il fotografo, il montatore, il tecnico delle luci, restino piú o meno allo stato di abbozzo o di macchietta. Si tratta di macchiette indovinatissime, ma un poco esili e sfuggenti, in confronto alla massiccia complessione e alla prepotente vitalità del protagonista. Manca nel romanzo un secondo tema, sufficientemente robusto e articolato, che con inverso movimenti s'intrecci al primo tema e lo convalidi, fornendogli un fruttuoso chiaroscuro. Il motivo politico, fuorché per Bergmann, rimane nello sfondo. E cosí la *Violetta* finisce troppo presto. Quasi per paura di dover consentire a svolgimenti e soluzioni convenzionali, Isherwood ha chiuso con alcune battute di spirito. Improvvisamente ha tagliato la coda alla narrazione. Ma l'esempio del libro resta valido; e il tipo di Bergmann, esemplare.

Al lavoro di produzione cinematografica io ho atteso solamente qualche anno. Ma bastò, né occorreva tanto, per capire le ordinarie possibilità di rendimento immaginativo, la prolificità fantastica di cotesto mondo. La cui cronaca e storia aneddotica, e non aneddotica soltanto, in attesa che arrivi un Goethe e scriva il *Meister* del cinema, va frattanto ad avvizzire in quei giornaletti che tingono le mani, e che in un cantuccio del teatro di posa, aspettando di essere di scena, leggono le comparse. Né c'è da stupirsi che l'ambiente, la gente e il lavoro cinematografico sieno tanto suggestivi. E badiamo che non alludo a patetiche vicende di dive ed attori, a drammi e congiure di gelosia amorosa od artistica, e altra roba siffatta.

Ma nessuna fatica d'arte (o in questo caso diciamo pure di pseudo-arte), neppure il teatro e l'orchestra, impegna con sí enorme apparato meccanico, con la mobilitazione di tante competenze e incompetenze, sí gran numero e varietà di persone, in uno sforzo individuale e collettivo, con prove e riprove interminabili, esaltazioni e scoraggiamenti, assurdità, contrasti, incidenti e ogni sorta d'imprevisti. Mai la finzione fu

mescolata alla realtà piú strettamente, in una specie di naturale e vissuto surrealismo. I due quadri, del vero e del falso, si sovrappongono per trasparenza: e può darsi ché da un certo punto di vista quello vero sembri finto; finché la verità non perde la pazienza, come quando dentro il film della giovinetta fioraia, corteggiata dal principe ereditario travestito da studente, nella vecchia Vienna absburgica, echeggiano le fucilate dei poliziotti di Dolfuss; e Bergmann si accorge di star facendo dell'Arcadia in bocca a un vulcano.

D'altra parte teniamo presente che in nessuna professione come nel cinema si trova gente ispirata, infanatichita, pronta a fare di notte giorno, e ammazzarsi sul lavoro. E anche qui non soltanto ai posti di comando, o nei ruoli arrisi dalla gloria; ma forse maggiormente fra gli addetti alle infime mansioni, fra gli oscuri avventizi con salari di fame. Cosí sono andati a finire gli ultimi cavalieri erranti. Una febbre paragonabile imperversò solo quando, come ora, il senso della visività fu alterato e sovreccitato dal senso della velocità: all'epoca delle prime biciclette. Che frenesie, che deliri. Io la prendevo, la bicicletta, relativamente con calma. Ma ricordo quando alla fine i genitori ce la comperarono, e si andava a far delle gite insieme ad un focoso compagno: la mia macchina con un borghese manubrio da passeggio, la sua con un manubrio da corsa che pareva una biscia, ed egli ci pendeva sopra con un gran nasone.

Ed un giorno che insieme s'era battuto un cazzotto formidabile, rizzandoci lentamente tutti ammaccati e polverosi, disse egli scolpitamente, nel silenzio della campagna: « Tanto io voglio morire sulla macchina ». Lo disse con enunciazione tranquilla, irrevocabile; con un senso di trascendente fatalità, che quasi toglieva alle parole ogni ridicolo; come l'uomo d'una passione carnale, che lo devasta e divora, dirà fra rassegnato e dannato: « Tanto io voglio morire... » su non so che cosa. Testimoni chi ha pratica se piú o meno non è questo l'accento, il grido dell'anima, dell'ultimo garzone truccatore, e dei ragazzi che battono il ciac.

Che Dio li sostenga e confermi nella loro vocazione, e conceda loro di collaborare a buoni film. Nascerà un giorno chi saprà raccontare per filo e per segno le loro prodezze; giova intanto, come s'è visto, che qualche scrittore piú animoso già abbia dato mano alle penne e agli inchiostri.

Emilio Cecchi

(« Il Nuovo Corriere della Sera », 28 settembre 1948).

David Lean

In « Les Lettres Françaises » Georges Sadoul esamina *Oliver Twist* di David Lean sul piano dei valori sociali e del realismo, giungendo a conclusioni del tutto negative per il film, relativamente a quei valori, che egli vede invece cosí vivi e potenti nell'opera di Dickens. Il critico parigino attribuisce tale difetto del film — i cui pregi, a suo giudizio, sono puramente formali — all'organizzazione del cinema inglese, e alla mentalità di quel pubblico, del quale questa cinematografia deve naturalmente tener conto.

« David Lean è uno dei migliori registi inglesi contemporanei. La carriera di questo cineasta, che dal 1928 ha fatto tutti i mestieri — da assistente montatore ad assistente operatore —, prima di diventare, durante la guerra, aiuto di Noël Coward, merita tutta la stima. *In Which We Serve, This Happy Breed,* e *Spirito allegro,* sono dei film rilevanti.

« Fu eccessivo invece salutare *Grandi speranze* come un capolavoro. Si tratta infatti di un film straordinariamente ben riuscito, fatto con molta intelligenza, molta sensibilità, molta discrezione: ma è difficile affermare che esso resisterà al tempo. Tale film ha dimostrato però nel regista una personalità: e la prima parte è appassionante, con la fuga del forzato, l'idillio infantile nel vecchio castello, la signorina vecchia e fantomatica: peccato che l'incanto si rompa quando i protagonisti escono dall'infanzia, per entrare nel cartone, in figure mal scelte, tra effetti facili e tele di ragno artificiali. Insomma, un film che in sé soddisfa a metà.

« *Oliver Twist* invece è opera piena, densa, omogenea e solida, pervasa tutta della tenerezza che ha Lean quando descrive il mondo dell'infanzia. La messa in scena è particolarmente curata: décors, costumi, luci, fotografia, ne fanno uno splendido album di litografie romantiche. Alla ricostruzione della vecchia

Londra è preferibile però la « work house », con quei grandi muri sui quali appaiono le frasi della Bibbia: c'è una requisitoria, contro l'ipocrisia delle opere pie, che ha un'autenticità ben maggiore di quella, troppo romantica al nostro gusto moderno, dei bassifondi di Londra.

« Il rispetto e l'intelligenza con i quali Lean si è accostato a Dickens non tolgono che l'opera del regista non sia criticabile. L'intrigo melodrammatico ha tanto posto nel film, sebbene Lean abbia tentato di risolverlo talvolta con ironia, e quasi a balletto, che certo pubblico straniero, per il quale Dickens è molto meno familiare di quanto non lo sia per il pubblico inglese, è portato naturalmente ad avvicinare *Oliver Twist* ai *Misteri di Parigi* piú che alla *Commedia umana:* mentre è proprio il contrario. E qui Lean ha commesso lo stesso errore dei registi francesi che hanno filmato Balzac trascurando la pittura di caratteri e l'analisi d'una società, che sono di Balzac l'essenziale.

« Lean ha compreso che adattamento non vuol dire ricalco. Egli si è limitato a caratterizzare fisicamente l'usuraio ebreo, in caricatura; ma non ha detto nulla della sua religione: se lo avesse fatto avrebbe seguíto la lettera del libro, ma sarebbe venuto meno allo spirito generoso dell'opera di Dickens. Non c'era ragione, però, di fare altrettanto con l'asilo-galera, che è indubbiamente emozionante, ed ha due o tre momenti molto forti: ma siamo nei limiti d'una violenta scenografia, e di silhouettes, pittoresche ma che restano tutte di secondo piano, senza analisi profonda: evocazioni, non descrizioni in profondità.

« *Oliver Twist* — diceva Chesterton — è un originale miscuglio di melodramma e di realismo... ed è anche il primo manifesto sociale di Dickens ». Nel film di David Lean, invece, il realismo e le questioni sociali sono, come la religione dell'usuraio, volontariamente stemperate. E questo *Twist,* quindi, lascia soprattutto l'impressione d'un romanzo-feuilleton ammirevolmente illustrato e fotografato: mentre per il lettore moderno il romanzo di Dickens è prima di tutto una requisitoria appassionata contro la sorte atroce riservata all'infanzia abbandonata e ai « poveri » da una ipocrita società borghese, qual'era appunto quella vittoriana.

« Questa « devitaminizzazione », o piuttosto, questa « desocializzazione » parziale d'una grande opera come quella, è indicativa della situazione del cinema inglese contemporaneo: sebbene i processi di tale cinematografia siano stati immensi negli ultimi dieci anni, e sebbene la superiorità dei suoi film sia schiacciante rispetto a tanti film in costume americani, su un piano di cultura. La verità è che i film inglesi urtano contro inibizioni ben piú rigide di quelle del Codice Hays americano: sono le inibizioni d'una opinione pubblica che è rimasta in molte cose decisamente vittoriana, tanto che *Breve incontro,* pur cosí casto, cosí pudico, l'ha profondamente scandalizzata. Un altro motivo è dato dal fatto che anche il cinema inglese dipende da un'organizzazione di grandi produttori, industriali e conformisti. La grande macchina industriale e commerciale del cinema inglese è meno divoratrice, meno elefantiaca, meno rigida e brutale di quella americana, anche perché si è formata e messa in moto da meno tempo: ma è retta dalle stesse leggi, ed ha gli stessi fini ».

Georges Sadoul

Ford e il cinema messicano

Georges Sadoul, che ha liquidato in quattro righe *The Fugitive* di John Ford, è tornato sull'argomento, sempre ne « Les Lettres Françaises », prendendo spunto da questo film per procedere ad un processo sommario contro Ford. E' una requisitoria per direttissima, fatta di affermazioni assolute, su Ford e il cinema americano, sulla fotografia e il cinema e su cinema e mestiere in quel regista. Una vera e propria sentenza di Georges Sadoul contro John Ford, che, per il carattere definitivo che vuol avere, ci sembra lasci ben poche possibilità di rivalutazione del regista da parte di quel critico francese.

« *The Figitive* è stato realizzato da Ford con la collaborazione della grande équipe cinematografica messicana, Fernandez, Figueroa, Armendariz e la Del Rio. Ford ha soltanto *preso,* e non *compreso,* però, il cinema messicano. Il valore di *Maria Candelaria* o di *Enamorada* era in parte nelle stupefacenti prodezze di Gabriel Figueroa: ma era so-

pratutto nell'autenticità dei personaggi e dei sentimenti: in *Flor Silvestre* o in *Abandonadas* le prodezze di Figueroa non erano certo di minor conto, ma mancava quell'autenticità, e sono dei film mediocri. Cosí Ford ha preso del cinema messicano l'esteriorità, e nulla ha compreso del suo contenuto.

« Il film è quindi — usiamo una espressione di Delluc — una notevole collezione di fotografie. Dov'è il cinema? Il cinema non è soltanto audacia di pericolosi controluce, e chiaroscuri. Sommergendo il Messico nel bitume della "maniera nera", Ford è stato uno scrittore che non ha visto piú il suo mondo essendosi annegato nel proprio inchiostro. Citiamo ancora una volta Delluc, e Grierson, riaffermando che quando un regista muore diventa fotografo.

« Il parossismo fotografico di questo film non ci ha impedito, poi, di notare perfino numerosi errori di regía. Il traditore infatti è un *cattivo* da melodramma: e l'arrivo dei contadini, che vanno al paese cantando, sembra l'entrata dei cori in certa vecchia opera lirica. Maldestra ingenuità che ritroviamo del resto, piú volte, in *Com'era verde la mia vallata* e in *Fort Apache,* e nelle prime sequenze di *Il lungo viaggio*: Ford non ha dimenticato la routine del vecchio cinema, i trucchi del vecchio teatro: la volgarità, a un certo punto. L'irruzione dei cavalieri nel mercato, che rovesciano i banchi e fracassano i vasellami, è bella d'un bell'effetto: troppo facile effetto.

« Si deve anche dire, una volta per sempre, che Ford manca di coscienza professionale, e perfino di onestà. In *Fort Apache* ha usato una panoramica che a un certo punto scopre gli Indiani che si lanciano dietro un carro, e che riprende alla lettera una panoramica ormai famosa, del suo precedente *Ombre rosse.* E' arrivato a plagiare sé stesso. In *The Fugitive* è andato ancor oltre, chiedendo evidentemente a Figueroa di fotografare di nuovo, per lui, sullo stesso sfondo ad archi e colonne, certe immagini celebri di *Enamorada.* Questi sistemi non sono ammissibili.

« John Ford ha diretto circa centoquattro film, dei quali almeno novanta sono mediocri: e non si dimentichi che gli altri, i migliori, devono moltissimo ai loro sceneggiatori, o ai soggetti dai quali sono stati tratti. Questo regista, che molti ritengono il miglior cineasta americano, è soprattutto un perfetto artigiano, un tecnico indurito da trent'anni di mestiere, ma che confonde troppo spesso il cinema con le prodezze tecniche.

« Sotto questi aspetti Ford è per il cinema americano quello che è Duvivier da noi: anche se con questo non vogliamo negare una personalità né all'uno né all'altro. Il Duvivier migliore, osserviamo marginalmente, si riallaccia sempre al tema dell'uomo votato alla disfatta dal destino e dall'ostilità degli altri uomini — *La bella brigata, Pépé le Moko, Panico* — ed è questo tema, per cui un uomo, o un gruppo di esseri umani, è incalzato, serrato da un destino tragico di fronte al quale non vale fuggire, che noi ritroviamo ne *Il traditore, La pattuglia sperduta,* la diligenza di *Ombre rosse,* la famiglia di *Furore,* il battello di *Il lungo viaggio.* E anche in *The Fugitive.*

« Comunque, e per concludere, questo ultimo film resta uno degli errori piú indiscutibili e piú significativi della carriera cinematografica di John Ford ».

Georges Sadoul

The Ox-bow Incident

Ha segnato un avvenimento a Parigi la presentazione di un « inedito » d'eccezione, di William A. Wellman: *The Ox-bow Incident.* Certa critica l'ha paragonato al Caldwell di « Furore di luglio » e al *Furore* di Ford, venendo poi, con affermazioni assolute, a parlare del tanto discusso « neo-realismo » americano, e ponendo questo film all'avanguardia degli *Odio implacabile,* dei *Boomerang,* dei *Northside 777.* Riportiamo appunto alcuni saggi di queste critiche, che come portata vanno ben oltre la recensione. Notando in margine lo strano silenzio — vogliamo dire la mezza voce — quasi di perplessità, che ci sembra abbiano tenuti altri settori di critica, piú guardinghi verso la corrente in parola, proprio per questo film.

« Due cavalieri sorgono all'orizzonte, e avanzano con una tragica gravità: il loro incedere insolito, come il silenzio insolitamente lancinante che pesa sulla grande strada deserta del villaggio del West, fanno presagire il dramma. Un rapido interno, il « saloon »: una nuda, drammatica realtà si rivela con il primo piano di una donna tutta dipinta, che

con uno scatto volgare offre brutalmente il petto quasi denudato a due uomini appoggiati al bar: che non la guardano. E la tragedia si apre: una tragedia della coscienza umana — cosí « L'Ecran » comincia a narrare — Un grosso proprietario è stato ucciso, dicono. La folla, scatenata improvvisamente dalla febbre della vendetta, tumultua, grida, vuole giustizia sommaria. L'atmosfera del villaggio, prima rarefatta nel silenzio, si fa tesa nell'esasperazione dell'odio. Non c'è giudice, non c'è sceriffo: un vecchio dai capelli bianchi appare per un attimo e poi è soffocato, con le sue parole di pace, dal fragore dei cavalli, dalla caccia all'uomo, che si scatena: una cavalcata selvaggia, guidata da un atroce, grottesco úfficiale grasso, e da una donnaccia isterica. Il vecchio, sul cui volto triste c'è il destino, e due stranieri, muti e drammatici come un coro, seguono la banda di ossessi. Una cavalcata in cui è un crescendo di follia omicida, fino al parossismo: la quale si riversa su tre uomini, su un giovane dal volto franco, buono, su un vecchio boaro idiota, e su un messicano fiero, sdegnoso. Essi sono presi, legati, mentre i piú eccitati fanno roteare i loro *lazos* con un ghigno terribile e imbecille. Il giovane — Dana Andrews — afferma la sua innocenza, con voce pacata, già consapevole del suo destino: le belve preparano le forche, con un gusto quasi lascivo, assaporando lo spettacolo violento, lo sfogo. Riappare il vecchio, che chiede una notte per i condannati: e scorre lenta la notte, attorno ai fuochi, tra grida volgari, oscene, degli uomini che mangiano, bevono, mentre un negro canta brani di salmi, come allucinato: il giovane scrive alla sua donna, una lettera che non arriverà. I giusti si separano dalle belve. All'alba, tre cadaveri dondolano da un albero, mentre la cavalcata si allontana parlando forte, a grandi scoppi di voci. Poi, nel *Saloon*, le teste grasse di quegli uomini cadono sui bicchieri di *whisky*, quando lo sceriffo, a voce bassa, faticosa, annuncia che non v'era stato alcun delitto, che nessun proprietario di bestiame era stato ucciso ».

« E' la piú terribile delle tragedie — scrive « Ce Soir » — quella della coscienza umana: Wellman l'ha denudata, nella sua semplice, paurosa realtà. Il dramma è nudo come in una tragedia classica: basterebbe guardare la notte tragica, prima del linciaggio, in cui sono penetrati, scarniti angosciosamente, i volti, i gesti, i tratti, di quegli uomini. C'è una apparente staticità che è in realtà una violenza d'espressione inaudita ».

« Questo grande film colpisce come " Furore di luglio " di Caldwell — afferma ancora " L'Ecran Français " — tanto per il profondo significato del soggetto che per la nudità della regía, dell'ambientazione, dell'interpretazione. E' costante il ricordo della semplicità, della potenza, degli accenti brucianti della tragedia classica. Il gioco drammatico dei primi piani, dei volti e dei gesti, è una ammirabile eloquenza, cui il dialogo aggiunge ben poco: raramente si è toccata la potenza d'espressione che ha l'atto collettivo di quegli uomini che vogliono soffocare nel loro bicchiere di *whisky* l'orrore di ciò che hanno fatto. E' uno squarcio sanguinoso di tragedia umana, da *Furore* di Ford ».

Dalla somma di tali valutazioni critiche « Ce Soir » afferma: « Come già per *Odio implacabile*, per *Boomerang* o per *Northside 777*, film sorprendenti tra la produzione americana per la loro ricchezza interiore, si può parlare assolutamente, per questo film di Wellman, di un neorealismo americano. Tale stile è ormai caratterizzato da una audacia positiva nell'agitare determinati temi, da una misura precisa nel linguaggio, nello stile, nella forma oltre che nella carica drammatica: per cui la potenza del messaggio è conservata alta e purissima. Partita con Dmytryk, questa scuola è arrivata ad una forma e sostanza classica d'espressione, e ad una potenza che nessuno oggi può piú negare ».

(*a cura di* **Paolo Jacchia**)

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

LA FONCTION ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE DANS LE FILM par Nazareno Taddei S. J.

La musique est-elle un élément essentiel de l'art du cinéma? Quelles sont les limites de la fonction esthétique de la musique dans le film? L'auteur se pose ces questions en considérant la musique dans le film comme simple élément narratif, comme élément narratif et d'expression, comme élément de renforcement psychologique, en se referant aussi aux bien connues théories russes sur l'asynchronisme. L'essai offre à la discussion un matériel très attrayant.

THE MAGNIFICENT ORSON WELLES par G. C. Castello.

Cest un essai soigneux sur l'oeuvre d'Orson Welles et qui donne une contribution documentée à la connaissance de l'acteur et metteur en scène americain. Celui-ci est trop considéré en France, tandis qu'il ne l'est pas suffisamment en Italie où il a été defini même « barbare » et « baroque ». Il s'agit, en tout cas, d'une personnalité intéressante qui, selon Castello, restera dans l'histoire du cinéma et qui, malgré sa « précocité », a encore quelque chose à dire dans le domaine du cinéma.

GERMAINE DULAC ET HANS RICHTER par Guido Aristarco.

Les théories de la journaliste et cinéaste française et du metteur en scène allemand (aujourd'hui directeur à New York, au City College) sont examinées à travers leurs livres, manifestes et expériences en matière de films. M. Aristarco encadre le « visualisme » et les « symphonies visives » de M.me Dulac dans le mouvement français d'avantgarde et il remarque les rythmes musicaux de lignes, de formes et de couleurs dans les films abstracts et surréalistes de M. Richter; il s'agit de deux tendances qui ont été justement comparées et placées l'une près de l'autre.

JOHN FORD par Francesco Pasinetti.

Cet article se propose de donner un panorama complet des films les plus intéressants de John Ford. Cela va des premières expériences de « Jack » Ford jusqu'à la réalisation de *Fort Apache* et de *The Fugitive* (1947).

THÉORIE GÉNÉRALE DU FILM par Renato May.

C'est un préface inédit à l'ouvrage de M. May « *Le Language du film* » qui va être imprimé aussi dans le Royaume Uni, avec un préface par M. Rudolf Arnheim. L'auteur passe en revue les théoriciens principaux qu'il connaît: Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Spottiswoode; il énonce leurs principes d'ésthétique et il fait suivre son jugement personnel en s'efforçant de fixer les limites de la technique et de l'art dans le film.

JOHN ELDRIDGE - UNE SIGNALATION par Fernaldo Di Giammatteo.

Parmi les jeunes britanniques qui cultivent le documentaire, M. Di Giammatteo examine le réalisateur de *Three Dawns to Sidney* et *A Visit to Edinburgh*, en remarquant, à travers les mérites et les imperfections de ces films, le style de ce metteur en scène, qu'il estime posséder de remarquables moyens d'expression.

UNE EXPOSITION DE L'OEUVRE DE GINO C. SENSANI par Raffaello Franchi.

M. Gino Carlo Sensani est un dessinateur de costumes (decédé en 1947) qui a laissé une trace remarquable dans le cinéma italien. On doit aussi rappeler son oeuvre dans le théâtre et dans les arts figuratives. A Florence on organisa une exposition de décors, gravures, dessins; M. Franchi donne de larges renseignements au sujet de cet hommage à Sensani par une prose affectueuse et navrée.

L'« HISTORIEN » DANS LA TECHNIQUE NARRATIVE, DU CINÉMA ET DE LA RADIO par Adriano Seroni.

Nombre de films portent en premier plan le personnage qui, soit comme narrateur, soit comme représentant la mémoire du protagoniste, de l'auteur ou du réalisateur, paraît toujours, en général, comme l'« historien ». Un pareil procédé a été employé par les romanciers et les auteurs de la radio; en se basant sur cette comparaison l'auteur précise quelle doit être la fonction de l'historien dans les trois cas considérés.

FILM ET SOCIÉTÉ DANS ROLLAND, ZWEIG, MASEREEL, BARTOSCH par Mario Verdone.

Dans la rubrique « *Les intellectuels et le cinéma* » l'auteur passe en revue quelques écrivains et artistes qui ont transféré dans le cinéma leurs interêts sociaux et leur activité d'expression. Il nous présente un scénario par Romain Rolland et Frans Masereel qui ne fut pas réalisé et dont le titre est *La Révolte des machines* ou *La Pensée dechainée,* qui pourrait appartenir au même monde idéal de Wells ou de Chapek. Dans le même essai, une expérience douloureuse pour la sensibilité de Zweig est rapportée dans le témoignage d'une page autobiographique de l'écrivain autrichien. Les contacts entre Maesereel et le cinéma sont illustrés et documentés aussi par un film tourné avec l'architecte tchécoslovaque Berthold Bartosch: *L'Idée.* Le jugement donné sur ce film par M. Roger Manvell dans son livre *Film* est publié dans le même essai.

LE CINÉMA SUÉDOIS DÈS L'AVÈNEMENT DU SONORE À AUJOURD'HUI par Luigi Conte.

C'est un vaste et documenté panorama du cinéma sonore suédois où l'on passe en revue les metteurs en scène, les acteurs, les actrices, les décorateurs, soit à l'égard de personnalités déja bien connues, comme Victor Sjöström ou Gustaf Molander, soit à de nouveaux noms, qui ne sont pas du tout négligeables, comme Alf Sjöberg et Ingmar Bergman.

* * *

THE AESTHETICAL FUNCTION OF FILM MUSIC by Nazareno Taddei S. J.

Is music an essential element in film art? Which is the aesthetical function of music in film? The Author sets these questions by considering the film music as a simple narrative element, as an expressive element and as an element of psychological stress, referring also to the well known Russian theory of asynchronism. This essay offers an alluring material to discussion.

THE MAGNIFICENT ORSON WELLES by G. C. Castello.

This study on Orson Wells contributes, with a wide documentation, to the knowledge of the American actor and film director, who is too highly considered in France and too little in Italy, where he was often called « barbarian » and « baroque ». In Castello's opinion he is, by all means, an interesting personality, who will not fail to leave a mark in the history of film, and who, is spite of his failings, has still much to offer to film art.

GERMAINE DULAC AND HANS RICHTER by Guido Aristarco.

The theories of the French journalist and writer and of the German film director (presently manager of the Technical Film Institute, City College, New York) are taken in examination by a review of their books and films. Aristarco places the « visualism » and « visive symphonies » of Germaine Dulac in the sphere of the French advanced movement, and points out the musical rythms of lines,

forms and colours in Richter's abstract and surrealist films: two well chosen tendencies to be placed in comparison.

JOHN FORD by Francesco Pasinetti.

This article is an almost complete review of most important films directed by John Ford from « Jack » Ford's first experiences up to *Fort Apache*.

GENERAL THEORY OF FILM by Renato May.

This is an unpublished preface to Renato May's book *The Language of Film*, that will be printed also in Great Britain with a preface by Rudolf Arnheim. The Author reviews the main theorists of his knowledge: Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Spottiswoode, stating their aesthetical principles, and illustrating them by personal criticism, with an aim to establish the limits of film technique and art.

NOTE TO JOHN ELDRIDGE by Fernaldo Di Giammatteo.

Among the young British documentarists Fernaldo Di Giammatteo chooses the author of *Three Dawns to Sidney* and *A Visit to Edinburgh*, pointing out, through the merits and failings of these films, the style of the director, whom he considers endowed with remarkable means of expression.

AN EXHIBITION OF THE WORKS OF GINO CARLO SENSANI by Raffaello Franchi.

Gino Carlo Sensani, who died in 1947, left a considerable mark in the Italian film as a costume designer, but also his contribution to the stage and to painting was remarkable, and, to honour his memory, an exhibition of his scenes, models and drawings was made in Florence. Raffaello Franchi widely reports, in an affectionate and sorrowful article, on this « homage to Sensani ».

THE « HISTORIAN » IN FILM, FICTION AND RADIO TECHNIQUE by Adriano Seroni.

In many films the protagonist plays the rôle of the narrator of the story, or of one representing the memory of the protagonist, the author, the director and who, in a general sense, always appears as the « historian ». A similar procedure is also used by novelists and radio authors, and on this comparison Seroni establishes the function of the « historian » in these three instances.

FILM AND SOCIETY IN ROLLAND, ZWEIG, MASEREEL, BARTOSCH by Mario Verdone.

In the column « *The intelligentsia and the film* » the author reviews writers and artists who have transferred to the film their social interests and expressive activities. A screen play by Romain Rolland and Frans Masereel *La Révolte des machines* or *La pensée dechainée* (which was not realized) is here presented, and this script could well belong to the world of Wells or Chapek. In the same article a painful experience to Zweig's sensibility is reported, drawn form an autobiographical page of the Austrian writer. The contacts between Masereel and the film are illustrated and documented also with a view to the film made in collaboration with the Chek architect Berthold Bartosch, *L'Idée*, about which also a criticism by Roger Manvell in his book *Film* is here reported.

THE SWEDISH FILM FROM THE FIRST TALKIES UP TO DATE by Luigi Conte.

This is a wide and documented review of the Swedish talkie, in which directors, actors, actresses, stage setters are taken in consideration, not only with regard to well known personalities like Victor Sjöström or Gustaf Molander, but also to new but promising names like Alf Sjöberg and Ingmar Bergman.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

MICHEL SIMON
ELISA CEGANI
LOUIS SALOU
GINO CERVI
HENRY VIDAL
CARLO NINCHI
MASSIMO GIROTTI
SERGIO TOFANO
PAOLO STOPPA
GUGLIELMO BARNABÒ
VIRGILIO RIENTO
E UN FILM UNIVERSALIA
PRODOTTO DA SALVO D'ANGELO
DIRETTO DA
ALESSANDRO BLASETTI
DISTRIBUZIONE WARNER BROS
WARNER BROS.
FABIOLA
CON
UNIVERSALIA

Disegno di Manfredo Acerbo *per il film Lux* **IN NOME DELLA LEGGE**

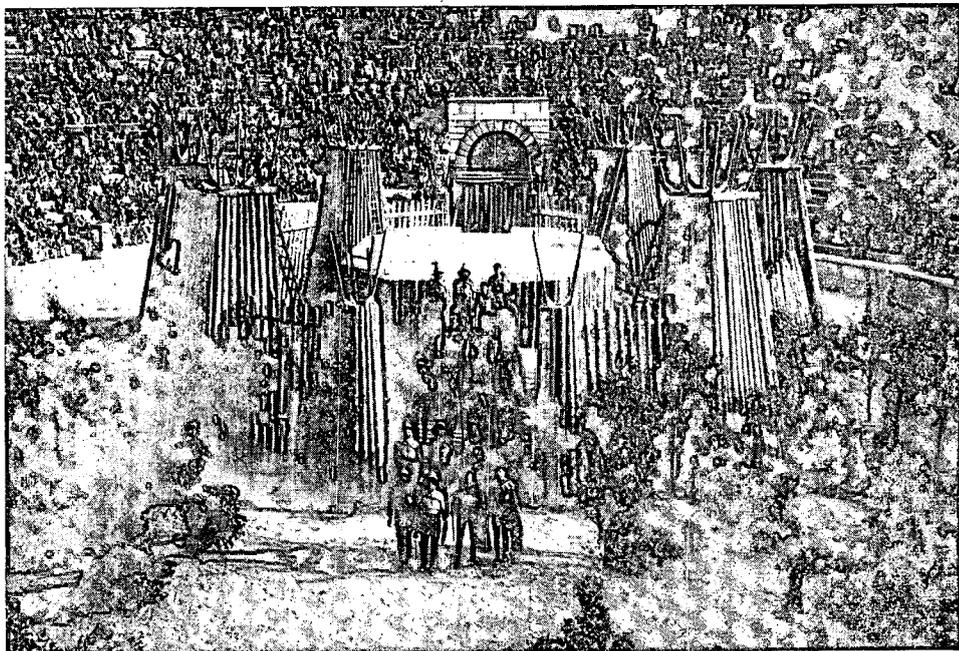
Disegno di MANFREDO ACERBO *per il film Lux* **CAMPANE A MARTELLO**

NON UCCIDERE

Nell'Arena di Verona, un giovane cristiano lotta contro un gladiatore barbaro e lo abbatte, ma non lo uccide. Per volontà del popolo e dell'Imperatore egli deve affrontare un altro antagonista, e ancora una volta è vittorioso. Al terzo incontro, con un nuovo, mostruoso avversario, il giovane cristiano soccombe. Il barbaro punta contro di lui la spada, ma poi la lancia via, lontano: non uccide.

Questo il significato del film **FABIOLA**

prodotto da **SALVO D'ANGELO**

per la **FILM UNIVERSALIA**

Entro quest'anno René Clair realizzerà il suo primo film in Italia per conto del produttore Salvo D'Angelo.

Il soggetto scelto dal Clair è ispirato dalla leggenda dell'uomo che vende la propria anima al diavolo. Clair non intende interpretare il Faust *di Goethe, ma creare una figura nuova, di uomo che si danna per amor di conoscenza.*

Il famoso regista di Entr'acte, Le Chapeau de paille d'Italie, Le Million, 14 Jouillet, A nous la liberté *e* Le silence est d'or *vuol raccontare una storia attuale, che è un poco storia di tutti noi che ci si danna per conoscere, senza la disciplina di una forte spiritualità.*

Clair non intende fare un film filosofico. Vorrebbe insegnare agli uomini a sorridere di nuovo, ma per fare un film solamente comico dovrebbe aspettare almeno due secoli...

René Clair e Salvo d'Angelo si sono recentemente incontrati a Roma.